

HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
ET DE LA
PENSÉE FRANÇAISES
CONTEMPORAINES (1870-1927)

18^e MILLE

DU MÊME AUTEUR :

A LA LIBRAIRIE LAROUSSE

Histoire de la Littérature et de la Pensée françaises, des origines à la fin du XIX^e siècle. Un volume contenant 6 hors-texte (24 portraits). Couverture rempliée.

Précis de Littérature française. Édition classique de l'ouvrage ci-dessus, sous couverture cartonnée.

Histoire des grandes œuvres de la Littérature française. Un volume illustré de 4 hors-texte. Cet ouvrage forme le complément classique du *Précis de Littérature française*.

Histoire générale de la Littérature française, exposée selon une méthode nouvelle. Ce volume réunit en un seul le *Précis de Littérature* et l'*Histoire des grandes œuvres*.

CHEZ DIVERS ÉDITEURS

Molière : Le Misanthrope. — Le Tartuffe. — Le Bourgeois gentilhomme, publiés avec une introduction et des notes (en collaboration avec M. G. Lanson). Paris, Hachette.

Le Sentiment de la Nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Paris, Hachette, 1907 (épuisé).

L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Toulouse, Privat, 1907 (épuisé).

Les Sciences de la Nature en France au XVIII^e siècle. Paris, Armand Colin, 1911.

J.-J. Rousseau. Morceaux choisis publiés avec une introduction et des notes. Toulouse, Privat. Paris, Didier.

Rome et les Romains (Littérature, histoire, antiquités), en collaboration avec M. H. Bornecque. Paris, Delagrave.

Tranchées de Verdun. Paris, Berger-Levrault, 1918.

Le Romantisme en France au XVIII^e siècle. Paris, Hachette, 2^e éd. 1925.

Le XVIII^e siècle (de 1750 à 1789) dans l'Histoire de la Littérature française publiée sous la direction de J. Bédier et de P. Hazard. Paris, Larousse, 1924.

J.-J. Rousseau : La Nouvelle Héloïse. Édition historique et critique (*Collection des Grands Écrivains de la France*). Paris, Hachette, 1925-1926, 4 volumes.

La Pensée française au XVIII^e siècle. Paris, Armand Colin, 1926.

Histoire de la clarté française. Ses origines; son évolution; sa valeur. Paris, Payot (sous presse).

✓
HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
ET DE LA
PENSÉE FRANÇAISES
CONTEMPORAINES (1870-1927)

Par DANIEL MORNET

Professeur de Littérature française à la Sorbonne



QUATRE PLANCHES HORS TEXTE

(Seize portraits)

DEUXIÈME TIRAGE, REVU ET AUGMENTÉ

Bibliothèque Larousse

13-17, rue Montparnasse — PARIS

LIVINGSTON LIBRARY
SALISBURY

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

Copyright 1927, by the Librairie Larousse, Paris.



AVERTISSEMENT

J'AI écrit ce livre parce que je suis professeur et pour les besoins de mon enseignement. Il s'est fait de lui-même, en grande partie, pour mes leçons de Sorbonne (dont les programmes vont jusqu'à Becque et Verhaeren), pour celles que j'ai faites devant des étrangers ou dans les Universités étrangères. Mais ces leçons, faute de temps, n'étudiaient jamais qu'un aspect de la littérature contemporaine. Les étudiants et les auditeurs m'ont toujours demandé un livre court et commode qui fût une étude d'ensemble.

J'ai cru que ce livre n'existait pas. Les chapitres des histoires générales de la littérature sont trop brefs et ne peuvent être que des répertoires. D'autres ouvrages sont des plaidoyers pour certaines écoles ou tendances littéraires. Ils peuvent avoir un vif intérêt. Ils peuvent être la vérité de demain. Mais ils ne sont pas le tableau complet et impartial dont j'avais besoin.

J'ai donc voulu être, de mon mieux, simple et clair. Pour être clair il fallait éviter les répertoires interminables qui juxtaposent les noms des auteurs et les titres de leurs œuvres. Le répertoire est cependant inévitable pour les écrivains exactement contemporains : il est impossible, sans la plus évidente injustice, de faire parmi eux un choix trop étroit. Je me suis tiré d'affaire en divisant mon livre en deux parties. La première partie de chaque chapitre, imprimée en caractères normaux, est un exposé continu qui ne comporte l'étude que d'une soixantaine d'écrivains, illustres ou caractéristiques. Cette partie se suffit à elle-même ; elle aurait pu être publiée séparément. La deuxième partie des chapitres, séparée de la première par des tirets, est imprimée en caractères plus petits et comprend les répertoires proprement dits.

La clarté suppose un ordre rationnel. J'ai renoncé aux divisions traditionnelles qui distinguent le théâtre, le roman, la poésie, etc... J'ai voulu mettre en lumière les grands courants de l'opinion, l'évolution ou les permanences des doctrines et du goût. Ce sont ces courants qui m'ont permis de classer les écrivains. Il va sans dire que beaucoup d'auteurs et même beaucoup d'œuvres ne se laissent pas installer commodément dans mes cadres. Ils y sont pourtant, quelque part, pas plus mal que dans un chapitre « roman » ou « théâtre ». L'étude qui leur est consacrée s'efforce de montrer clairement qu'ils pourraient, par tels ou tels caractères, être classés ailleurs. Au reste, une table des matières spéciales (page 263) permettra à ceux qui désirent parcourir, selon la tradition, toute la poésie, tout le roman, etc., de retrouver sans peine les pages qui sont consacrées à chacun de ces genres.

J'ai tenté d'être impartial. Par métier, en même temps que professeur je suis historien de la littérature. Cette histoire m'a appris, avec la plus éclatante évidence, qu'il était puéril de prétendre devancer les jugements de la postérité. Les plus grands critiques s'y sont trompés constamment comme les plus obscurs, les méthodiques comme les intuitifs, les pédants comme ceux qui suivent leurs caprices, et les sceptiques comme les dogmatiques. Mais l'impartialité, quand il s'agit des contemporains, n'est qu'une chimère. Il faudrait nommer tout le monde. J'ai fait le compte de tous les noms qui ont, jusqu'ici, trouvé place dans les anthologies et répertoires de cette littérature contemporaine. Il y en a plus de deux mille (et l'on y trouve des oublis injustes). Or, je ne voulais pas que mon livre dépassât 250 pages. Il fallait choisir...

Je ne puis donc prétendre qu'à une impartialité relative appuyée sur les principes que voici :

Dans la première partie de mes chapitres, je n'ai étudié, en principe, que des écrivains morts ; je n'ai fait qu'un petit nombre d'exceptions parce que je jugeais l'écrivain vivant nécessaire à l'ordre et à la clarté de mon exposé.

Dans les deux parties des chapitres j'ai, en principe, mesuré le développement donné à l'étude de chaque écrivain à l'importance qu'il a eue ou qu'il a dans l'opinion. Ce n'est

qu'un principe, qui doit rester souple, puisqu'il faut tenir compte de la qualité de cette opinion, tout autant que du nombre des lecteurs. Pourtant c'est un principe essentiel. On peut être un homme fort intelligent et fort cultivé et ne rien comprendre à la plus grande partie des poèmes de Mallarmé. Mais Mallarmé a des admirateurs fidèles et fervents depuis plus de soixante ans. Pour l'historien de la littérature, il a donc joué et il joue un rôle important dans le développement de cette littérature. Inversement, on a parfaitement le droit de penser et d'écrire qu'Albert Samain est le « dernier des derniers » parce qu'il a rendu le symbolisme accessible aux sous-préfètes. Mais ses vers ont eu et ont toujours un très vif succès ; en fait, ceux qui l'admirent ne sont pas seulement des pecques provinciales, mais des lecteurs qu'on doit tenir pour gens de goût. Il a droit à une place non pas éminente mais fort honorable dans cette histoire objective.

J'ai donc fait effort, constamment, pour que cette histoire soit une histoire et non pas l'exposé de mes goûts et de mes préférences. J'ai voulu qu'elle fît connaître les écrivains ; elle se propose de les décrire beaucoup plus que de les juger. Sans doute la description est, à certains égards, inséparable du jugement. Choisir, nommer, décrire, qu'on le veuille ou non, c'est déjà juger. Et l'on verra aisément que, dans bien des cas, je ne me suis pas résigné à une sorte d'inventaire neutre, incolore et strictement documentaire. Le bon historien n'est d'aucun temps ni d'aucun pays qu'à la condition d'être l'historien du passé. Le présent ne peut pas s'étudier comme le passé. Mais il faut se défendre pour ne pas le voir à travers soi ; j'ai tenté de me défendre.

Il reste que, pour les jeunes écrivains dont les œuvres datent de quelques mois ou de quelques années, le choix est fort difficile ou même impossible. Pour ne pas risquer des injustices, il aurait fallu retenir non pas 600 noms, mais un millier ; c'était trop pour 250 pages. Je prie les méconnus de prendre patience. Si cet ouvrage n'a pas de lecteurs, il est sans importance de n'y pas figurer. S'il a des lecteurs, les rééditions tiendront compte des talents que l'opinion aura confirmés.

Bien que ce livre soit une histoire de la littérature et de la

pensée, le centre en est l'histoire de la littérature, qui intéresse un plus grand nombre de lecteurs. Pour ne pas l'étendre outre mesure, j'ai dû abréger les notices des philosophes, historiens, etc.

De même, je me suis proposé d'étudier les idées et l'art, et non l'activité. Je n'ai fait aucune place aux journalistes, orateurs, hommes politiques qui comptent surtout par leur action. Ce n'est pas par indifférence. J'ai voulu les laisser en dehors de mon sujet.

Je me suis enfin proposé d'écrire un ouvrage simple et non pas un répertoire savant et complet. J'ai même eu le dessein de n'être ni savant ni complet. Noyé dans mille ou deux mille noms, le lecteur qui n'est pas un spécialiste l'est encore plus dans 10 000 ou 20 000 titres d'œuvres. Loin d'énumérer toutes les œuvres d'un écrivain, j'ai voulu faire un choix, donner un point de départ pour des lectures. Il n'y a aucun inconvénient à être ainsi incomplet puisqu'il existe de bons et excellents travaux beaucoup plus complets auxquels je puis renvoyer le lecteur. (Voir la Bibliographie ci-contre).

Les dimensions de cette histoire ne m'ont pas permis de consacrer des chapitres spéciaux aux pays étrangers de langue française. Leurs écrivains sont donc intercalés parmi les nôtres. Je m'en excuse : j'ai dû me contenter de signaler leur nationalité.



BIBLIOGRAPHIE

Hugo P. THIEME : Guide bibliographique de la littérature française, de 1800 à 1906, *Paris, Welter, 1907.*

Les bibliographies de Vingt cinq ans de littérature française, publié sous la direction d'E. MONTFORT, Librairie de France (notamment les remarquables bibliographies du Théâtre et de la Poésie, par Jean BONNEROT).

Poètes d'aujourd'hui (1800-1900), *Morceaux choisis publiés par Ad. VAN BEVER et P. LÉAUTAUD, Paris, Mercure de France, 1900.*

Anthologie poétique du xx^e siècle, *publiée par R. DE LA VAISSIÈRE, Paris, Crès, 1923.*

Anthologie de la nouvelle poésie française, *Paris, Kra, 1924.*

Anthologie des poètes français contemporains (1866-1906), *publiée par G. WALCH, Paris, Delagrave, s. d.*

On trouvera des bibliographies très complètes et très précises des ouvrages et articles critiques publiés sur les écrivains contemporains dans le livre de Marcel BRAUNSCHVIG : la Littérature française contemporaine étudiée dans les textes (1850-1925), Paris, Armand Colin, 1926.

Charles LE GOFFIC : la Littérature française aux xix^e et xx^e siècles. Tableau général accompagné de pages-types, 2 vol. *Bibliothèque Larousse.*

Louise DELPIT : Paris-Théâtre contemporain. Rôle prépondérant des scènes d'avant-garde depuis trente ans. *Smith College studies in modern languages, vol. VI. Northampton (États-Unis) et Paris, Champion, 1925.*





HISTOIRE
DE LA LITTÉRATURE
ET DE LA
PENSÉE FRANÇAISES
CONTEMPORAINES (1870-1927)

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉVOLUTION DES DOCTRINES
ET DU GOUT

CHAPITRE PREMIER

LE PRESTIGE DE LA SCIENCE VERS 1880

C E n'est pas de 1870 à 1890 que les sciences de la nature ont fait leurs plus grands progrès. Toutes les découvertes essentielles, dans la théorie et dans la pratique, ont été réalisées depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la guerre de 1870. Dans les sciences biologiques mêmes, les dernières venues, le livre de Darwin sur l'*Origine des espèces* est de 1859, et il est traduit en 1862. Les recherches de Claude Bernard s'échelonnent de 1843 à 1870 et son *Introduction à la médecine expérimentale* paraît en 1865. Pourtant, pendant ces vingt années, un certain nombre de découvertes et de succès pratiques viennent rappeler au

grand public que la science peut transformer la vie sociale et peut-être la vie. Le tunnel du Mont-Cenis est percé en 1870. L'invention du téléphone par Gray et Graham Bell est de 1876. Gramme a construit la première dynamo en 1876. L'Exposition de l'électricité, en 1881, passionna les foules, et Marcel Deprez y réalisa le premier transport de force à distance. La liquéfaction des gaz est précisée par Raoul Pictet et Cailletet en 1878. Dans les sciences biologiques, c'est après 1870 que la théorie cellulaire de la vie est définitivement organisée. Les premières stations de zoologie maritime datent de 1872 (Lacaze-Duthiers) et 1874 (Giard, à Wimeux). La Société d'anthropologie est fondée par Broca en 1876. C'est après 1870 que les théories de Pasteur, par leurs applications médicales, passionnent le grand public : étude et guérison du charbon, 1876-1881 ; étude et guérison de la rage, 1880-1888.

Surtout, c'est après 1870 que la foi dans « l'avenir de la science » cesse d'être la confiance de quelques savants pour devenir, chez beaucoup, une philosophie et même une sorte de religion. Rien d'essentiel n'a été créé ni dans les méthodes, ni dans les principes, mais ceux qui ne sont pas des savants cherchent dans les principes des sciences la lumière qui doit guider les destinées sociales et leur propre destinée. L'œuvre de Taine, de Renan, a été conçue et publiée, pour l'essentiel, avant la guerre de 1870 ; mais c'est après la guerre, surtout, qu'ils deviennent les maîtres de la jeunesse. La visite du jeune Rœmerspacher à Taine, dans *les Déracinés* de Maurice Barrès, et celle de Taine à Rœmerspacher, symbolisent cette domination. « La pensée de ce puissant esprit, dit Anatole France, nous inspira, vers 1870, un ardent enthousiasme. » Paul Bourget, Maupassant, Barrès suivent ses cours ou subissent profondément son influence. Un savant illustre est d'ailleurs le prophète de cette sorte de religion. BERTHELOT, après avoir découvert les principes de la synthèse chimique, annonce que par elle et par d'autres synthèses, l'homme de l'avenir deviendra le maître des corps et même des âmes. Il fabriquera sa nourriture ; il fera, dit-il, « surgir les temps bénis de l'égalité et de la fraternité, de l'union de tous devant la sainte loi du travail ». Tout sera expliqué, prévu, préparé par la science. Il faut, dès maintenant, « exclure du monde l'intervention de toute volonté particulière, c'est-à-dire l'élément surnaturel ». Les sciences

morales doivent avoir les mêmes méthodes et elles auront la même certitude rigoureuse que les sciences physiques. Tout s'organise, en effet, pour soumettre toute pensée humaine aux méthodes scientifiques. Les recherches précises de la philologie, de l'archéologie, de l'érudition ne datent pas de 1870. Depuis la fin du XVIII^e siècle, et surtout depuis 1830, d'innombrables savants ont exploré les domaines de l'histoire humaine. Vingt sociétés savantes, écoles, musées ont entrepris de substituer l'étude précise des faits aux aventures brillantes de l'imagination. C'est à ces sciences du passé humain que Leconte de Lisle prétend faire appel, dès 1852, pour renouveler la poésie et l'art. Mais ce n'étaient encore là que des scrupules de savant ou des curiosités de cénacle. Tout l'enseignement, toute la haute Université, une bonne partie de la critique restaient fidèles aux vieilles méthodes de la rhétorique, du « goût » ou de la « résurrection du passé » par l'imagination. On commence à se défier, après 1870, de ces « élégances » et de ces « nonchalances ». « S'il est une vérité bonne à méditer, écrit Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, c'est que nous avons prélué à nos désastres de 1870 par l'infériorité de notre effort intellectuel. » C'est le maître d'école, c'est la science des Allemands qui ont gagné la guerre. Il faudra donc être philologues, historiens et professeurs comme eux, c'est-à-dire en appuyant sur des faits une critique et une histoire « scientifiques ». Tout l'enseignement supérieur est réorganisé. L'école française d'Athènes reprend une nouvelle vie en 1873 ; celle de Rome est fondée en 1874 ; celle du Caire en 1880. La revue de philologie romane *Romania* commence à paraître en 1872, la *Revue de Philologie* en 1877, etc.

La philosophie même se croit transformée par la science. A la psychologie de la tradition classique par l'observation intérieure, à la rhétorique adroite de l'éclectisme cousinien on tente de substituer une psychologie vraiment expérimentale, fondée sur des faits susceptibles de contrôle, de mesure, d'expérimentation. Le livre *De l'intelligence*, de Taine, n'avait guère fait que proposer un idéal ; il était une construction de l'esprit. Les recherches de Charcot, puis de Théodule Ribot le justifient par des études de clinique et de laboratoire. Les phénomènes de l'hystérie étudiés par Charcot (de 1870 à 1890), les maladies de la mémoire, de la volonté, de la personnalité, analysées par Th. Ribot

(1882-1885) servent à établir que les principes de la psychologie spiritualiste sont contredits par les faits, que c'est en expliquant scientifiquement les altérations de la matière cérébrale qu'on expliquera les altérations de la pensée qui n'en sont qu'un aspect, une « phosphorescence ». L'étude des sociétés elle-même doit non pas ressembler à une science, mais être une science aussi rigoureuse dans ses méthodes, aussi certaine dans ses conclusions que les sciences de la nature. Cette sociologie ne s'organise, en France, qu'un peu plus tard. Mais elle est le prolongement naturel et comme nécessaire de cette discipline intellectuelle. Les *Lois de l'imitation* de Gabriel Tarde (1890), sa *Logique sociale* (1894) indiquent par leur titre même que l'étude des sociétés est une logique dirigée vers la recherche des lois, c'est-à-dire une science. Et tout l'effort de Dürkheim (de 1893 à 1912) a été de démontrer que les « phénomènes sociaux sont des faits spécifiques dont il faut rendre compte en respectant leur spécificité », c'est-à-dire qu'ils sont soumis à des lois particulières que la sociologie découvre comme la physique les lois physiques, etc.

Il y eut ainsi une ou deux générations vraiment « scientistes », pour lesquelles la science fut l'idéal d'élites nombreuses. C'est cette génération qui est l'éducatrice des « Déracinés » de Barrès ; pour qui Renan publie cet *Avenir de la science* (1890) qu'il avait laissé dormir en manuscrit depuis 1848 ; pour qui le philosophe Adrien Sixte du *Disciple* de Paul Bourget « dépasse les doctrines de Taine et de Ribot par une analyse négative de l'Inconnaissable ». C'est cette génération qui lit les traductions successives de Darwin (1873 à 1888) ; c'est pour elle enfin qu'on tente d'associer l'avenir de la science et celui de la démocratie. La République est âprement combattue et menacée jusque vers 1880. Pour se défendre et assurer sa victoire, les hommes politiques et les journalistes (dont le moins naïf fut Paul Bert, savant, journaliste, ministre) proclament les espérances de Berthelot : égalité, liberté, concorde et bonheur en travaillant pour la science qui donnera, en récompense, la sécurité, la santé, l'aisance et même, croit-on, l'explication de la vie et du monde. Ce prestige de la science a eu une influence profonde sur la littérature.

LE ROMAN NATURALISTE

ÉMILE ZOLA

Émile Zola est né à Paris en 1840. Il passa son enfance et sa jeunesse en Provence. Refusé au baccalauréat, il dut vivre misérablement de petits emplois. Il collabora à différents journaux de Paris et de province, publia de mauvais romans romanesques ou galants, puis des romans de mœurs qui sont meilleurs (*Thérèse Raquin*, 1867, *Madeleine Férat*, 1868). C'est en 1871 qu'il commença à publier les *Rougon-Macquart*, *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, qui comprend vingt volumes. Le premier est : *la Fortune des Rougon* (1871). Les principaux sont : *la Faute de l'abbé Mouret* (1875); *l'Assommoir* (1877); *Une page d'amour* (1878); *Nana* (1880); *la Joie de vivre* (1884); *Germinal* (1885); *l'Œuvre* (1886); *le Rêve* (1888); *la Débacle* (1892); *le Docteur Pascal* (1893). De 1879 à 1882 il publie un grand nombre d'articles en faveur de la littérature naturaliste (*le Roman expérimental*, 1880; *le Naturalisme au théâtre*, 1881; etc.). Il donne les *Trois villes* : *Lourdes* (1894); *Rome* (1896); *Paris* (1897); puis trois de ses *Quatre Évangiles* (socialistes) : *Fécondité* (1899); *Travail* (1901); *Vérité* (1903). Il combat violemment et courageusement en faveur du capitaine Dreyfus et il est condamné à la prison. Il meurt accidentellement en 1902.

Lire : P. MARTINO, *le Naturalisme français* (1923).

Les principes de la méthode. — L'œuvre de Zola est née d'une volonté méthodique et d'un tempérament qui contredisait violemment cette volonté.

La méthode est empruntée pour une part à celle du roman réaliste de Balzac, de Flaubert et des Goncourt, confirmée par la philosophie de Taine. Les réalistes avaient déjà dit que le roman moderne ne doit pas être romanesque; il n'est pas une fiction, ni même à proprement parler un divertissement; il faut qu'il soit une représentation exacte de la réalité. Mais Zola découvrit, en lisant Taine, Claude Bernard et quelques autres, qu'il y avait mieux à faire. Il fallait créer le roman « expérimental » qui servirait à démontrer des vérités scientifiques, ou que Zola tenait pour scientifiques. *La Physiologie des passions* du Dr Ch. Letourneau (1868), le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du Dr P. Lucas (1847-1850) lui démontrèrent que les « caractères » du roman classique étaient des conventions naïves, que tout dans l'homme, donc dans le roman, dépendait du tempérament, c'est-à-dire de la constitution physique; que ce tempérament était le résultat fatal : 1° de l'hérédité; 2° de « la pression des milieux et des circonstances ». Le roman étudiera donc non des « états d'âme » qui ne sont que des

mots, mais des états physiques. Le remords, par exemple, ne sera qu'un « simple désordre organique ». « Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. » Jusque-là, la philosophie de Zola reste une philosophie ; elle peut soutenir, comme bien d'autres, ou ne pas gêner une œuvre littéraire. Mais le « roman expérimental » doit aller plus loin. Il sera une démonstration. L'observation ou la réflexion du romancier lui présentent, par exemple, un cas de dégénérescence alcoolique, ou de folie mystique, etc. Est-ce un hasard, ou une loi ? Pour le savoir, expérimentons. Plaçons notre cas, notre personnage dans une situation imaginée par notre cerveau de romancier expérimental. Voyons cette situation se développer — toujours dans notre cerveau de romancier. Si nous aboutissons au résultat prévu par l'observation, c'est que les mêmes effets suivent les mêmes causes. Nous avons démontré une loi, nous avons fait de la science.

Les fantaisies les plus folles des romantiques ne sont pas plus naïves que ces graves dissertations où Zola assimile à des réalités scientifiques ce qu'un cerveau d'homme de lettres crée à sa guise, pour les conclusions qui lui conviennent. Les autorités scientifiques de Zola ne sont d'ailleurs pas beaucoup plus sérieuses que ses vérifications. Le Dr Letourneau et le Dr Lucas n'ont jamais fait autorité que pour lui.

La mise en œuvre. — Bien d'autres romanciers ont d'ailleurs été de médiocres raisonneurs. Ce qui est plus grave, c'est que Zola a poursuivi avec une patience méticuleuse l'application de ses méthodes. Il a voulu « avoir surtout la logique de la déduction ». Donc il a écrit l'histoire des Rougon-Macquart, « histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire ». Cette famille est issue d'un mariage et d'un adultère : une mère névropathe, un mari sain, un amant alcoolique. Les descendants, branche légitime et branche bâtarde, manifesteront toutes les conséquences de l'hérédité ; quelques types normaux, sains de corps, de cœur, d'intelligence, la Pauline de *la Joie de vivre*, Clotilde et le Dr Pascal du *Docteur Pascal*, mais surtout des lignées de dégénérés alcooliques, phtisiques, ataxiques, hystériques, des fous, des prostituées, des incendiaires ou, pour le moins, des âmes basses ou crapuleuses. Ces êtres subiront l'influence de milieux que Zola étudie avec diligence. Pour



ÉMILE ZOLA

CL. NADAR.



ALPHONSE DAUDET

CL. E. PIROU.



GUY DE MAUPASSANT.

CL. NADAR



J.-K. HUYSMANS.

CL. DORNAC.

l'Assommoir, il prend des notes sur l'alcoolisme, les quartiers, les rues, les cabarets, les bals, les lavoirs, les blanchisseuses, les ouvriers zingueurs ou boulonniers ou chaînistes, dresse des plans de quartier, de maison. Pour chaque roman il se « documente » ainsi, sur le monde de la haute noce, les halles, les grands magasins, la vie ecclésiastique, etc.

Cela peut être « aussi scientifique que possible » comme le dit de son œuvre, c'est-à-dire de celle de Zola, le docteur Pascal, mais à la condition que la science se flatte de tout savoir en un tournemain. Car les enquêtes de Zola ont été nécessairement très hâtives. Il connaît bien certains milieux, ceux du peuple, des employés, de la misère ou de la vie étroite ; il y a vécu. Pour pénétrer ceux de l'aristocratie et bien d'autres, il lui suffit de quelques dîners, visites, conversations. Dans tous les cas, c'est souvent fort peu littéraire. Zola ne se contente pas d'utiliser ses carnets de notes, de les transposer en tableaux et en caractères. Pressé par la besogne et bridé par ses scrupules de « savant », il prétend être complet. Trop souvent la peinture du milieu devient un catalogue et la vérité scientifique un répertoire fastidieux.

Le tempérament et le génie de l'écrivain. — Heureusement, le tempérament de Zola a été plus fort que ses principes philosophiques et ses procédés de composition. Les premières œuvres (par exemple les *Contes à Ninon*) sont d'un romantisme truculent ou d'un lyrisme candide. Et il était en réalité un romantique. Il ne l'ignorait pas tout à fait. Tout en proclamant que « sa grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste », il a demandé au romancier d'« avoir la passion..., le souffle de passion », toutes les passions et non pas seulement celle d'observer et de démontrer. Il a donc eu des passions sociales, généreuses et aventureuses. Il a été ardemment républicain, puis socialiste et même communiste. Il a écrit gravement que « la République sera naturaliste ou elle ne sera pas ». Il en a tiré cette conséquence que tous les grands seigneurs, tous les riches ou même tous les bourgeois aisés sont des débauchés, des âmes cruelles et des cerveaux obtus, qu'il n'y a de générosité, de bonté et de vraie pensée que chez les gens du peuple, chez des artistes ou des intellectuels qui croient à la république naturaliste. La conséquence peut se discuter. Mais il lui doit, du moins, la haine de l'égoïsme et de la

sottise, la pitié pour la misère. Son tableau de l'humanité est sombre, et, par moments, désespéré. Il semble qu'il se résume en conflits ténébreux de vices et d'hypocrisies, en luttes pitoyables contre les misères de l'esprit et du corps. Pourtant, Zola croit à la grandeur de la lutte, à un avenir meilleur, à un triomphe de la vie libre, féconde. Même avant d'écrire ses romans de prophéties lyriques, ses « Évangiles », il croit à la « joie de vivre » qu'il donne pour titre à l'un de ses romans. Cette « joie de vivre » triomphera des préjugés, des contraintes mortelles de religions ascétiques et trompeuses ; elle triomphera des hérédités empoisonnées ; elle sera belle, parce qu'elle sera sincère et créatrice. Le pessimisme de Zola reste frémissant d'espérance.

Surtout Zola a une imagination puissante. Ce qu'il aime, avec emportement, c'est le spectacle de la vie. La laideur même, ou le vice, ou la pourriture, c'est encore un spectacle, et le spectacle est beau par lui-même, du moment qu'il est un ensemble d'images, un grouillement de vie. La véritable originalité de Zola a été cette puissance de vision. Victor Hugo, Flaubert avaient peint des foules en rumeur, en mouvement, en bataille ; mais c'étaient encore des tableaux stylisés et comme des chœurs ou des décors autour des héros du drame. Chez Zola, l'énumération, le répertoire sont souvent transfigurés ; une vie confuse et tourbillonnante emporte le roman tout entier. L'imagination lyrique de Zola a d'ailleurs créé très souvent le symbole qui manifeste cette unité collective. De grandes images, puissamment conçues et habilement ramenées, dominent les multitudes. Des êtres mystérieux et souverains semblent vivre de l'immense palpitation des foules ; ce n'est plus une mine, un jardin, une capitale, un alambic, mais la Mine, le Paradou, Paris, l'Assommoir. Un monde énorme, tumultueux, inexprimable, cherche et trouve son expression dans ce symbole qui est à la fois son image et son illusion. Le roman de Zola devient une fresque épique.

L'ÉCOLE NATURALISTE — LE GROUPE DE MÉDAN

Zola groupa autour de lui un certain nombre de disciples et amis qui se réunissaient chez lui, d'abord à Paris, puis, à partir de 1877, dans la maison qu'il loua aux environs de Paris, à Médan, où il passait la plus grande partie de l'année. Ces disciples furent connus sous le nom de « groupe de Médan » lorsqu'ils eurent publié, en 1880, *les Soirées de Médan*. C'était un recueil de nouvelles composées sur le même thème — histoire de guerre ou de soldats

— et dans le même esprit — raillerie brutale et cynique des vertus chères aux bourgeois.

Outre Huysmans et Maupassant dont nous reparlerons, les collaborateurs du recueil étaient : LÉON HENNIQUE (né en 1852) qui a publié un assez grand nombre de romans, nouvelles ou pièces de théâtre (*Élisabeth Couronneau*, 1879; *l'Accident de M. Hébert*, 1883; *Minnie Brandon*, 1899). — PAUL ALEXIS (1847-1901). Ses principaux romans sont : *la Fin de Lucie Pellegrin* (1880); *M^{me} Meuriot* (1891). — HENRY CÉARD (1851-1924), qui a collaboré à plusieurs journaux comme critique littéraire et publié deux romans : *Une belle journée* (1881) et une œuvre nette et vigoureuse : *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906).

Les principes. — Les disciples directs de Zola n'ont retenu de la doctrine du maître que des principes littéraires et non des principes de philosophie. Ils n'ont pas essayé de démontrer que l'histoire humaine était l'arbre généalogique d'hérédités alcooliques et névropathiques. Ils n'ont pas cru que le roman pouvait être une expérience de physiologie sociale aussi démonstrative qu'une synthèse de Berthelot. Ils se sont contentés d'exagérer des méthodes que Zola avait lui-même empruntées aux réalistes, à Flaubert et aux Goncourt. Ils affirment que, dans un roman, tout ce qui est fiction est un mensonge et qu'il n'y faut rien raconter que ce qu'on a scrupuleusement observé. Même, si la vie présente à l'observation des spectacles rares, il faut les écarter de l'œuvre, car ils auraient l'air d'un mensonge. La matière du roman c'est ce qui est quotidien, banal, c'est même ce qui n'a ni commencement ni fin; c'est ce qui peut arriver tous les jours, à tout le monde. Ajoutons que la vie de tous les jours et celle de tout le monde est faite d'instincts médiocres ou vils et de laideurs. La beauté et la vertu sont des fictions ou du moins des exceptions; ce ne sont pas des sujets de roman. Le roman étalera les platitudes, les hypocrisies mesquines d'une vie sociale fondée sur des vices prudents et des égoïsmes tatillons. C'est *l'Accident de M. Hébert*, morne histoire d'adultère et dont la seule conséquence est que M. Hébert quitte la ville où M^{me} Hébert l'a trompé; ou *Une belle journée*, qui est celle d'un rêve d'adultère où il n'y a pas d'adultère parce que cette journée est emplie tout entière de sottises. La dignité et la beauté du roman seront dans sa fidélité à la laideur et à l'indignité.

Les influences lointaines. — Mais ce n'étaient là que des principes. Ceux même qui les proclamaient leur ont été tout

de suite infidèles. Au lieu de l' « humble vérité », ils ont donné dans le lyrisme à leur manière. Ils ont fait avec violence le procès de l'hypocrisie bourgeoise et de l'hypocrisie sociale. Ils ont repris, sous vingt formes, le sujet de *Boule de suif*, de Maupassant, où des gens « vertueux » accablent de prévenances une prostituée quand ils ont besoin d'elle et l'insultent quand elle cesse de leur être utile. La partialité naïve de cette littérature impartiale l'a vite discréditée et il n'est resté du naturalisme que des tendances plus générales assez semblables à celles du réalisme. Le roman s'écrira avec des documents. Le romancier ne vivra pas dans le monde intérieur, dans le repliement sur soi ; du moins il en sortira très souvent pour noter mille spectacles de la vie quotidienne et chercher, sous leurs apparences, les instincts et les passions qui s'y jouent la comédie. La vie vraie n'est pas celle de quelques élites, d'ailleurs menteuses, artificielles ; c'est la vie du plus grand nombre, du peuple immense et sincère ; l'art sera la peinture de la vie populaire. Enfin le romancier se défiera de toutes les conventions traditionnelles du roman : conventions littéraires d'une intrigue savamment filée et qui donne, au lieu du mouvement complexe de la vie, la précision mécanique de marionnettes ; conventions d'un idéalisme commode qui assure le triomphe, au moins moral, de la vertu et nourrit le lecteur dans l'illusion qu'on est honnête quand on est bien pensant. Ce naturalisme documentaire, populaire, pessimiste et sarcastique est celui dont l'influence s'est prolongée et qu'on retrouve, en partie, chez Maupassant et chez Huysmans.

GUY DE MAUPASSANT

Guy de Maupassant est né au château de Miromesnil, en Normandie, en 1850. Il vint à Paris en 1871, et fut pendant une dizaine d'années modeste employé aux ministères de la Marine, puis de l'Instruction publique. La nouvelle qu'il donna aux *Soirées de Médan* (*Boule de Suif*), puis son recueil, *Des Vers* (1880), eurent un vif succès. Il publia dans plusieurs journaux environ 300 nouvelles réunies dans 15 recueils (*la Maison Tellier*, 1881 ; *Mademoiselle Fifi* ; *Contes de la Bécasse*, 1883 ; *Clair de Lune* ; *les Sœurs Rondoli* ; *Yvette* ; *Miss Harriett* ; *M. Parent*, 1884, etc... ; il est impossible de faire un choix). Il a publié six romans : *Une vie* (1883) ; *Bel Ami* (1885) ; *Mont Oriol* (1887) ; *Pierre et Jean* (1888) ; *Fort comme la mort* (1889) ; *Notre Cœur* (1890) ; des impressions de voyage, pièces de théâtre. Malade depuis longtemps, il devint fou en 1891 et mourut en 1893.

La joie de vivre et le réalisme. — Maupassant a d'abord vécu pour vivre et pour tous les plaisirs de la vie. Il était Normand, robuste d'apparence, infatigable. Jeune, il s'échappait du collège et se faisait renvoyer. Jeune homme, il consentait à passer dans un ministère quelques heures nonchalantes, et il occupait le meilleur de son temps à des canotages sur la Marne, à des ripailles, à des farces énormes. Il se soulait de vie physique. « J'aime, dira-t-il plus tard, le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois... ; j'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse. » « Méprisable » exprime le désenchantement du Maupassant malade. A vingt ans et à trente, il n'y voyait qu'un droit sacré. Heureusement, il avait des sens non pas seulement pour en jouir, mais pour observer. Et il était le disciple chéri, merveilleusement attentif et intelligent, de Flaubert. Il voulait écrire. Pour écrire, il enregistrait avec exactitude non pas tout ce qu'il voyait, mais, dans ce qu'il voyait, tout ce qui était capable de faire voir. Il a donné de sa Normandie natale, des bords de la Seine et de la Marne, de la vie des paysans ou des petits employés, ses collègues, des images d'une vérité sobre et puissante. Longtemps, il a mis dans cette vérité les protestations naturalistes contre l'hypocrisie et la sottise des gens « bien pensants ». Il prenait plaisir, dans ses bordées de canotier, à scandaliser le bourgeois. Dans ses premiers contes, il s'est moqué copieusement de ses vices honteux, de tout ce que lui, Maupassant, tient pour des mensonges sociaux : religion, lois, convenances, pudeur. Il a été cynique et hilare. Et puis il a souffert, dans son corps et dans son âme, et sa vision du monde s'est transformée.

Les désordres physiques et moraux. — Il était atteint de tares graves. Sous prétexte d'user de la vie, il en abusait. Il abusait même du travail, publiant jusqu'à quatre et cinq volumes par an. Si bien que, d'assez bonne heure, il ressentit des troubles qui l'inquiétèrent. Pour les guérir ou pour s'en distraire, il usa de l'éther, de la cocaïne, de la morphine, du haschich. L'inquiétude morale vint aggraver les angoisses physiques. Il se prit à douter de la joie de vivre, puis à la mépriser. Il prit pour guides les plus sombres commentateurs de la vie. Il admira Schopenhauer ; il se passionna pour

les recherches de Charcot sur l'hystérie. Et dès lors, tout lui apparaît détraquement, folie, vanité, néant : « Heureux ceux qui ne s'aperçoivent pas avec un immense dégoût que rien ne change, que rien ne passe et que tout lasse... ; la pensée de l'homme est immobile. Ses limites précises, proches, infranchissables une fois atteintes, elle tourne comme un cheval dans un cirque, comme une mouche dans une bouteille fermée. » Cette anxiété physique et morale s'est traduite dans son œuvre par le choix des sujets, de cas morbides d'angoisses, d'hallucinations et de folies. Surtout, elle a transformé, humanisé la jovialité cynique, la farce de ses premiers contes. Il ne fait plus seulement de la piteuse humanité une peinture pittoresque et moqueuse ; s'il ne la voit pas moins exactement, il a pitié d'elle. Parmi le débordement ou le sourd travail des instincts, il discerne des vertus cachées, des bontés, des sacrifices, un misérable et touchant effort vers l'idéal. Il reprend des thèmes de vie bourgeoise ou humble ; et là où il n'avait vu que platitudes et hypocrisies, il met des résignations, des tendresses, des bontés.

L'affinement social et le roman d'analyse morale. — D'ailleurs le succès et la fortune avaient transformé Maupassant. Il était fêté, courtoisé. Ses maîtresses n'étaient plus les joyeuses filles de Bougival, mais des dames du monde. Il hantait les salons aristocratiques, prenait goût à des décors de luxe, à une vie raffinée. Après avoir mis tout son plaisir et tout son art à peindre des choses simples et des vies élémentaires, il suivait ses goûts nouveaux en analysant des âmes complexes et inquiètes, et, parmi elles, la sienne. Il écrivait : *Pierre et Jean, Fort comme la mort, Notre Cœur*. Ce n'étaient pas, dira-t-il (Préface de *Pierre et Jean*), des romans d'analyse. Il veut cacher la psychologie au lieu de l'étaler ; les personnages doivent trahir les secrets de leurs âmes par leurs actes, leurs gestes et non pas s'expliquer et poser devant le lecteur. Mais la distinction n'était guère vraie que pour : *Une vie, Bel Ami, Mont Oriol. Fort comme la mort* et *Notre Cœur* deviennent des sortes de romans personnels, des confidences où Maupassant, spectateur de lui-même ou de ceux qui lui ressemblent, revient à la tradition classique du roman de la vie intérieure et de l'analyse morale.

Le classicisme de Maupassant. — Maupassant a bien, en effet, ramené le naturalisme à une sorte de forme classique. Dans ses meilleurs contes, le naturalisme n'est plus que le goût pour le pittoresque de la vie populaire, pour la satire vive, mais sans fiel, de la vie sociale ; c'est la tradition rajeunie des fabliaux et du conte gaulois. Le goût du document n'est plus une « enquête », une « expérimentation », ni même un décalque de la vie ; c'est simplement le sens de la vérité, et le choix de ces vérités expressives qui résument la vérité trop confuse de la vie. Tout y est sobre et équilibré. Maupassant ne se soucie pas de tout dire, mais de dire ce qui suggère avec force et lucidité. Il ne se propose même pas, avec une application aveugle, d'être « objectif ». Le spectacle de la vie le captive et l'émeut, et le récit trahit son âme. Enfin il ne redoute pas de dessiner des caractères, c'est-à-dire de rechercher cette vérité humaine qui, dans un moment d'une vie changeante et passagère, reflète quelque chose de l'âme éternelle des hommes. La vérité naturaliste se proclamait vraie avec ostentation. Maupassant, selon l'épigraphe d'*Une vie* a cherché l'humble vérité. C'est la plus durable.

LES PREMIERS ROMANS DE J.-K. HUYSMANS

Joris-Karl Huysmans est né à Paris en 1848 (il était de famille hollandaise). Il écrit d'abord des romans d'inspiration naturaliste : *Marthe, histoire d'une fille* (1876) ; *les Sœurs Vatard* (1879) ; *En ménage* (1881), etc., puis un roman de complications nerveuses et de détraquement cérébral, *A rebours* (1884). Ensuite, il inclina vers la religion et une certaine sorte de mysticisme ; ses romans marquent les étapes de ce mysticisme et les aspects de cette religion : *En route* (1895) ; *Là-bas* (1897) ; *la Cathédrale* (1898) ; *l'Oblat* (1903) ; *les Foules de Lourdes* (1907). Il a écrit aussi des études d'art, d'histoire religieuse, etc. Il mourut à Paris en 1907.

L'œuvre de G. de Maupassant est le redressement classique du naturalisme. Celle de J.-K. Huysmans en est la déviation mystique. Huysmans est incapable de comprendre le naturalisme scientifique, par méthode et logique, d'un Zola. Il a toujours eu, au fond de lui-même, un besoin de religion et de mysticisme. Mais les sujets et les conclusions du naturalisme lui plaisent. Il a le mépris, le dégoût, la haine de tout ce qui est bas, laid, corrompu. Et en même temps, l'idée de la bassesse, de la laideur, de la corruption l'occupe et l'obsède. A force de contempler toutes les hideurs phy-

siques et morales de la vie, il lui semble que tout est hideux, hideux au moins de platitude. Il écrira donc des romans où il n'y aura rien que des platitudes, où les efforts mêmes pour y échapper enfonceront davantage dans la veulerie et la bassesse. Pas d'intrigue, ou des intrigues sommaires, car la vie n'est pas si ingénieuse à corser les événements. Pour échapper à cette sorte de tragédie du néant, il reste, avant de retrouver la religion ou plutôt une religion, à sortir de la vie, à inventer une vie neuve qu'on paiera de sa santé et de sa raison, mais qui sera une vie subtile et raffinée. Par un savant et progressif affinement et détraquement du système nerveux, le des Esseintes de *A rebours* se créera des poèmes de sensations morbides. Huysmans n'avait plus le choix qu'entre la névrose et le mysticisme ; il alla vers le mysticisme.

(Pour la suite de l'œuvre d'Huysmans, voir p. 80.)

LES HÉRITIERS DU NATURALISME

Il y eut assez vite une réaction violente contre le naturalisme. Nous en ferons l'histoire. La plupart des critiques s'étaient montrés sévères pour les principes et pour les œuvres. Dès 1887, les romanciers eux-mêmes avaient discuté de plus en plus et souvent renié la doctrine. Mais, pendant une dizaine d'années, il y avait eu un foisonnement de romans naturalistes. Presque tous ceux qui devaient plus tard ne garder de l'école que les traditions du réalisme cherchaient le succès dans des œuvres « documentaires » étalant les laideurs de la vie ou la sottise de traditions et de pudeurs vénérées : Éd. Rod, *Palmyre Veulard*, 1881 ; Lucien Descaves, *Sous-offs*, 1890 ; Abel Hermant, *le Cavalier Miserey*, 1887 ; J.-H. Rosny, *Nell Horn*, 1886 ; Camille Lemonnier, *Un mâle*, 1881. Seul ou à peu près, parmi tous ceux qui avaient du talent, Octave MIRBEAU (1848-1917 ; *le Calvaire*, 1886 ; *l'Abbé Jules*, 1888 ; *Sébastien Roch*, 1890 ; *le Journal d'une femme de chambre*, 1900, etc.) persévéra jusqu'au bout. Lui non plus n'était pas un réaliste scientifique. Il se souciait fort peu de la philosophie de Taine, de Renan ou de Berthelot. Mais il avait un âpre besoin de beauté, de bonté, d'équité, et une avidité malade à chercher, sous les apparences d'élégance, de vertu et de justice, le déchaînement féroce et lubrique des appétits. Par haine de la platitude médiocre et des sagesse hypocrites, il s'intéressait à des

âmes tourmentées et démoniaques. Il a donc écrit, avec une grande sincérité, et souvent un sombre et douloureux pathétique, des romans du vice, de la névrose, des romans de révolte amère et de dégradation où les vies et les âmes sont crucifiées dans leur misère et leur perversion sans espoir.

(Pour les œuvres dramatiques de Mirbeau, voir p. 33.)

Il faut noter que l'influence des Goncourt, dont les principales œuvres sont antérieures à 1870, s'est continuée après la mort de Jules (1870) par les romans d'Edmond (*la Fille Elisa*, 1877 ; *la Faustin*, 1882 ; *Chérie*, 1884 ; etc.). Ces romans n'ajoutent rien à ceux que les deux frères avaient écrits en collaboration. Mais Edmond de Goncourt a exercé une influence personnelle très grande par les réunions qui se tenaient chez lui tous les dimanches, et par la publication du très vivant et très pittoresque *Journal des Goncourt* qui évoque, non sans une malice cruelle et souvent injuste (les volumes publiés ne sont pourtant que les extraits adoucis du manuscrit complet) toute la vie littéraire, pendant plus de trente ans. Le testament d'Edmond de Goncourt a fondé l'*Académie Goncourt*, composée de dix membres, destinée à défendre contre une Académie française jugée trop académique les écrivains originaux¹.

Cette Académie décerne, tous les ans, un prix du roman qui intéresse vivement l'opinion.

L'influence de l'école naturaliste se retrouve, mais transformée par un talent original et mêlée à des caractères fort différents, chez un certain nombre de romanciers qui, par certains côtés, pourraient être rangés parmi les romanciers humanistes et artistes.

Lucien DESCAGES (né en 1861) a emprunté au naturalisme la violence de certaines attaques contre la société bourgeoise, la peinture âpre de ce qui se cache de sottises et de turpitudes sous des apparences de dignité et de prestige (*la Caserne : Misères du sabre*, 1887 ; *Sous-offs*, 1889). Mais il s'est élevé ensuite au-dessus du pessimisme et du réalisme étroits des

1. Les membres désignés par le testament d'Ed. de Goncourt étaient : A. Daudet, Huysmans, L. Hennique, les deux frères Rosny, G. Geffroy, P. Margueritte, O. Mirbeau. L'Académie Goncourt fonctionna en 1900. A. Daudet étant mort, le nombre de dix fut complété par l'élection d'E. Bourges, Léon Daudet, L. Descaves.

naturalistes. Il a exprimé, avec un pathétique sobre et vivant, des puissances de pitié, de bonté, de générosité. Il a vraiment compris « l'âme du peuple » (sa pièce, *la Clairière*, en collaboration avec Donnay, 1900 ; *Philémon, vieux de la vieille*, 1913) et la poésie des âmes ardentes et tourmentées (sa pièce, *Oiseaux de passage*, en collaboration avec M. Donnay, 1904).

Charles-Louis PHILIPPE (1874-1909), mort à trente-quatre ans, a eu une âme douloureuse, à la fois délicate et violente. Pauvre, voué à une destinée étroite, il a rêvé tour à tour d'une vie livrée à l'ardeur joyeuse des appétits ou aux joies obscures de la tendresse et du renoncement. Son œuvre est l'image émouvante de ce conflit. Ses sujets sont ceux du naturalisme, et d'ailleurs la peinture sincère des milieux où il avait vécu. Il a écrit l'histoire de pauvres gens, victimes de la misère et de l'effort sans fin, des paysans du Bourbonnais (*le Père Perdrix*, 1903 ; *Charles Blanchard*, 1913) ou de brutes instinctives et d'épaves roulant dans la misère parisienne (*Bubu de Montparnasse*, 1901). Il en a parlé parfois avec le pessimisme sans nuances et la brutalité d'expression mis à la mode par les naturalistes. Mais il était en même temps un romantique et un poète. Il avait des romantiques l'inquiétude, le goût de la confiance. Il était sensible à toutes les poésies du cœur et de l'imagination. Le dégoût de la volupté le rejetait vers les tendresses chastes et naïves ; l'horreur de l'hypocrisie et de l'égoïsme vers des vies humbles et dévouées. Pour les traduire, il a su trouver souvent des images simples et fortes, un style à la fois direct et pathétique. C'est du réalisme tout frémissant de lyrisme (*la Mère et l'enfant*, 1900 ; *Marie Donadieu*, 1904, et les autres romans).

Léon CLADEL (1835-1892) a publié un grand nombre de romans où se révèlent un lyrisme romantique et la peinture réaliste ou naturaliste des mœurs populaires et rustiques (*Ompdrailles, le tombeau des lutteurs*, 1879 ; *Kerkadec, garde-barrière*, 1883, etc.).

Jean LORRAIN (1855-1906). Romans de mœurs dont certains ont des sujets naturalistes (*la Maison Philibert*, 1904) et dont plusieurs sont des études de névroses et perversités où l'on retrouve l'influence des naturalistes et de Baudelaire (*Train de luxe*, 1906 ; *le Crime des riches*, 1905, etc.). Les meilleures de ses œuvres ont de la vigueur et un romantisme qui s'allie curieusement à l'observation naturaliste.

Georges EEKHOUD, romancier belge, né à Anvers (1854-1927), est lui aussi à la fois un romantique et un réaliste (*Kees Doorik, scènes du polder*, 1883 ; *Kermesses*, 1884, etc.).

Même mélange de romantisme et d'influence naturaliste dans les nombreux romans de Camille LEMONNIER (Belge, 1845-1913). Certaines de ses œuvres sont vigoureuses et pathétiques (*Un mâle*, 1881 ; *le Mort*, 1881 ; *Comme va le ruisseau*, 1903, etc.).

Parmi les romanciers plus récents, on peut rattacher, non pas à l'école naturaliste, mais à la manière naturaliste :

Henri BARBUSSE (né en 1874) qui a publié des œuvres lyriques, violentes et brutales (*l'Enfer*, 1908). Son tableau de la guerre (*le Feu, journal d'une escouade*, 1916) dont le succès a été considérable a eu le mérite de réagir contre les peintures grandiloquentes et optimistes de la bataille. Mais il traduit l'état d'âme ardent et sombre de l'auteur beaucoup plus que celui des combattants. Il est trompeur sur bien des points, ne fût-ce que parce qu'il concentre toutes les tragédies de la vie de guerre, sans jamais évoquer ses repos et ses détente.

Lucien FABRE a publié *Rabevel* (1923), minutieuse et vigoureuse histoire d'une âme puissante, féroce et tourmentée où l'allure du roman rappelle certaines œuvres naturalistes, mais où l'analyse a la précision et la pénétration des œuvres classiques.

Marc ELDER (né en 1884). Des sujets naturalistes, histoires de populace, de filles, de marins grossiers ou instinctifs, mais contées avec une sorte de sympathie lyrique et avec un art vigoureux et coloré (*le Peuple de la mer*, 1914 ; *la Maison du pas périlleux*).

Les thèmes des essais romanesques de Pierre HAMP (né en 1876) se rattachent à ceux de l'école naturaliste, puisqu'il s'est appliqué à peindre la vie ouvrière (*la Peine des hommes*, 1908 ; *le Rail*, 1912, etc.), mais ce sont des œuvres optimistes et lyriques.

La vie misérable et pathétique des enfants des faubourgs a été évoquée avec pittoresque et vérité par A. MACHARD (né

en 1887 : *l'Épopée au Faubourg* ; *les Cent gosses*, 1912 ; *Titine, histoire d'un viol*, 1913 ; *Souris l'arpète*, 1914, etc...).

Les premiers recueils de poésie de Jean RICHEPIN (*la Chanson des gueux*, 1876 ; *les Blasphèmes*, 1884 ; *la Mer*, 1886) sont classiques par la solidité et la netteté du vers, romantiques par la fougue du style et l'éclat des images ; ils se rattachent au naturalisme par leur sujet : les héros en sont des gueux ; et *les Blasphèmes* insultent tout ce que vénère la sagesse bourgeoise pour exalter la vie libre et violente.

Les poèmes de Maurice ROLLINAT (1853-1903) ont subi en partie l'influence de Baudelaire (*les Névroses*, 1883), en partie l'influence du naturalisme. Les paysages et la vie rustique sont peints dans *le Livre de la nature* (1893) ; *Paysages et paysans* (1898), etc., avec un pittoresque précis et vigoureux, animé d'ailleurs par un souffle lyrique et même romantique.

LE THÉÂTRE RÉALISTE ET NATURALISTE.

HENRY BECQUE

Le théâtre naturaliste ne connut d'abord que des échecs ou de médiocres succès. Échecs les trois pièces de Zola (*Thérèse Raquin*, 1873 ; *les Héritiers Rabourdin*, 1874 ; *Bouton de rose*, 1878). Succès médiocres les drames ou plutôt les mélodrames tirés par des collaborateurs de ses romans (*l'Assommoir*, 1879 ; *Nana*, 1881 ; *Germinal*, 1888 ; etc.) ou des romans des Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1888 ; *la Fille Elisa*, 1890, etc.). Le théâtre réaliste a été surtout créé par Henri BECQUE, né à Paris en 1837, qui vécut pauvrement et même misérablement dans une sorte de demi-solitude orgueilleuse. Après avoir écrit des vaudevilles, mélodrames et piécettes, il réussit, non sans de longues démarches et plusieurs refus, à faire jouer *les Corbeaux* (1882), dont le succès fut médiocre, et *la Parisienne* (1885). Il a laissé une pièce inachevée, *les Polichinelles*, et publié deux recueils d'articles de critique. Il est mort en 1899.

Lire : P. MARTINO, *le Naturalisme français* (1923) ; — J. MARSAN, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui* (1926).

La littérature dramatique vers 1880. — Tandis que le naturalisme triomphait ainsi dans le roman, il en était réduit, au théâtre, à dresser un programme. Les pièces qui attirent le public de 1876, par exemple, à 1880, ce sont la tragédie *Rome vaincue* de Parodi, *M^{me} Caverlet* d'Émile Augier, *le Marquis de Villemer* de George Sand, une reprise « sensationnelle » d'*Hernani*, le « succès immense » de *l'Hetman* de Paul Déroulède ; *les Fourchambault* d'Augier, la

reprise à la Comédie-Française du *Fils naturel* de Dumas fils, la reprise de *Ruy Blas*, la reprise du *Gendre de M. Poirier*, la reprise de la *Charlotte Corday* de Ponsard à l'Odéon. Et puis des pièces en vers, des drames de Sardou ou à la Sardou, des vaudevilles et encore plus de mélodrames, car il y a quatre ou cinq théâtres où l'on ne joue guère que des mélodrames. Le réalisme-idyllique de *l'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian (1876) est une « surprise » et le succès est discuté. A ces représentations, Zola ne peut opposer que les neuf représentations de *Thérèse Raquin*, les dix-sept des *Héritiers Rabourdin*, et les sept, tumultueuses, de *Bouton de rose*. Mais il oppose vaillamment des théories, il part en guerre contre le théâtre d'intrigue de Sardou, contre les conventions du théâtre de Dumas et d'Augier : ingénues, sermons, ficelles de l'intrigue, dénouements vertueux, élégances désuètes et rhétorique du style. Mais il est seul, ou à peu près, dans la bataille, contre des adversaires résolus et nombreux. Ni Dumas fils, ni Augier, ni Sarcy, ni Brunetière, ni Ganderax, ni presque tous les autres ne croient assurément que toutes les conventions sont bonnes. Ils avouent qu'il y a des artifices inutiles ou vieillis. Mais il existe, selon eux, une optique théâtrale nécessaire, un « art du théâtre ». Celui de Scribe est mauvais. Mais il en est un autre qui est éternel. La vérité dramatique doit être une vérité transposée, ou même une vérité « idéale » et « poétique ».

Les théories dramatiques de Becque. — Contre cet « art du théâtre » Becque écrivit d'abord une pièce, *les Corbeaux*. Puis il défendit sa conception dramatique dans une série d'articles polémiques. Il ne croit pas du tout « que le théâtre s'apprend, qu'il a ses lois, qu'il est un art de convention constante ». Cet art là est pour lui une invention d'auteurs sans génie et de pédants. Brunetière, Weiss, Sarcy surtout ne sont que des raisonneurs médiocres ou ineptes. *Chatterton*, *l'Étrangère*, *le Luthier de Crémone* sont peut-être « du théâtre », mais ce sont des œuvres rudimentaires ou insipides ; il y a plus de vérité dramatique dans le théâtre de Musset que l'on condamne justement au nom du théâtre. Le théâtre n'a pas à se mettre à l'école de pédagogues ou d'entrepreneurs de succès. Il doit simplement être vrai. Cette vérité n'est pas nécessairement celle des romanciers naturalistes. Becque s'est toujours défendu d'être de leur

école : « Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour les assassins, les hystériques, les alcooliques, pour les martyrs de l'hérédité et les victimes de l'évolution. » « M. Zola et ses amis, les doctrinaires du parti naturaliste se moquent de nous et nous le leur rendons bien. » La vérité n'a pas besoin de théories. Elle est la vérité qu'on voit, qu'on sent et qu'on exprime, sans préjugés et sans traditions.

La vérité « réaliste » du théâtre de Becque. — Il y avait assurément dans le théâtre contemporain de Becque bien des conventions. Il y faut des personnages sympathiques qui fassent aimer et triompher, au moins moralement, toutes les vertus traditionnelles, celles de la famille et du foyer (par exemple *Madame Caverlet* d'Augier, 1876). Il lui faut un idéal, des pièces qui « élèvent l'âme » vers la morale éternelle (par exemple *les Fourchambault* d'Augier, 1876 ; *l'Étrangère* de Dumas fils, 1878). Il faut même des démonstrations, des justifications solennelles de la morale, des « thèses » (*l'Étrangère*). Il faut « parler au cœur », il faut du sentiment, des ingénues, des amantes touchantes, des mères et des enfants tendrement unis (*la Question d'argent* de Dumas, *l'Étrangère*, *les Fourchambault*, etc...). Il faut enfin que tous ces éléments soient adroitement présentés, que l'intrigue nous mène vers « les scènes à faire » et que les scènes à faire aboutissent à des « mots de théâtre ». La scène à faire est dans *Madame Caverlet* ; elle est dans *les Fourchambault* où elle éveille, dit Sarcey, grand théoricien de « l'art du théâtre », « une commotion électrique ». Il y a même parfois du mélodrame. *L'Étrangère* n'était guère qu'un mélo où le premier dénouement, que Dumas modifia, faisait de mistress Clarkson une associée mystérieuse de la police.

Les Corbeaux et *la Parisienne* rejettent ces conventions, tout au moins une partie de ces conventions. Pas de personnages sympathiques dans *la Parisienne*. Il n'y a que des égoïstes ou des pleutres. Les pauvres femmes des *Corbeaux*, sauf Marie, sont bonnes, mais veules et médiocres. Pas d'idéal : les faibles des *Corbeaux* ne se révoltent même pas contre leur écrasement. L'idéal de *la Parisienne* est celui du plaisir commode, du vice prudent et bourgeois. Pas de sentiment. La vie brutale le bafoue dans *les Corbeaux* et le cœur des héros de *la Parisienne* est dans leurs sens. Dans une certaine mesure, pas de pièce « bien faite », de scènes à

faire. C'est « la vie qui continue » ou qui « recommence » avec ses lâchetés et ses hypocrisies.

On pourrait objecter à Becque qu'il n'a pas rejeté toutes les conventions et que son théâtre n'est pas la « tranche de vie » que réclameront les naturalistes. Il reste du sentiment dans *les Corbeaux*. Les Vigneron s'aiment honnêtement, tendrement, et on voudrait qu'ils fussent heureux. Il y reste même du « préjugé » ; Becque a voulu exprimer des candeurs « virginales » et ses « jeunes filles » datent parfois fâcheusement. Il a même recueilli la servante au grand cœur des mélodrames. Ses pièces sont beaucoup plus « construites » qu'il ne voudrait le laisser croire. Il y a des « préparations ». La révélation du désastre qui accable M^{me} Vigneron et ses filles est savamment graduée. S'il n'y a guère de mots de la fin, il y a des scènes de la fin. Les actes des *Corbeaux* se terminent sur un désastre : mort de Vigneron — ruée des créanciers — folie de Blanche, etc. On peut juger l'immoralité de *la Parisienne* aussi conventionnelle que la morale d'Augier ou de Dumas. Toutes les femmes mariées n'ont pas pour seul idéal de régenter un mari et un amant.

La vérité humaine du théâtre de Becque. — Pourtant, le théâtre de Becque a apporté une sensation nouvelle de vérité. Les pièces d'Augier et de Dumas fils, même les meilleures, ont donné l'impression d'être de la littérature tandis que celles de Becque étaient la vie. Il y fallait autre chose que l'indifférence à la morale et la simplification de l'intrigue. Le talent de Becque a été de libérer la scène pour y faire vivre, plus franchement, des caractères humains. Dans des phrases simples, des gestes simples, d'humbles catastrophes, de piètres calculs, s'expriment des âmes médiocres, piteuses ou viles, mais vraies. Ames d'ailleurs complexes comme la vie. Le Vigneron des *Corbeaux*, par exemple, est honnête, bon, faible, naïf, sans culture, intelligent, perspicace. Teissier avare et vieillard amoureux n'est ni Harpagon, ni Grandet. Il est brutal en affaires, mais avec une certaine franchise. Il est galantin, mais prudent dans son aventure sentimentale, même après les fiançailles. Les trois « corbeaux », Teissier, Bourdon, Lefort, ne se ressemblent pas, pas plus que les trois filles de M^{me} Vigneron. Tous parlent comme on parle dans la vie, et les « mots d'auteur » n'y sont que des « mots de caractères », qui ouvrent une âme cachée

jusque dans ses profondeurs. On n'a cessé de trouver dans le théâtre de Becque « un auteur » que parce qu'on y trouvait « des hommes ».

LE THÉÂTRE-LIBRE

Le Théâtre-Libre fut fondé par un modeste employé de la Compagnie du Gaz, ANTOINE. Il organisa un théâtre d'amateurs dont le succès s'affirma dès ses débuts, en 1887. Ce théâtre donnait des représentations par invitations, réservées aux souscripteurs. L'ambition d'Antoine fut d'abord seulement celle d'un acteur, désireux de renouveler le jeu et la mise en scène. Puis il se passionna pour les pièces naturalistes qui lui permettaient de créer des mises en scène plus frappantes. Si la plupart des pièces du Théâtre-Libre sont oubliées, Antoine a ouvert la voie à des auteurs de talent et conquis l'opinion à ses principes de réalisme dans le décor et le jeu. Voici quelques titres des 124 pièces jouées de 1887 à 1896 : G. ANCEY : *l'École des veufs* (1889) ; *la Dupe* (1891). — E. BRIEUX : *Blanchette* (dont le premier dénouement était « rosse », 1892). — G. COURTELINE : *Lidoire* (1891) ; *Boubouroche* (1893). — F. DE CUREL : *l'Envers d'une sainte* (1892) ; *les Fossiles* (1892). — O. MÉTÉNIER : *En famille* (1887). — G. DE PORTO-RICHE : *la Chance de Françoise* (1888). — VILLIERS DE L'ISLE-ADAM : *Elèn* (1895). — P. WOLFF : *Leurs filles* (1891) ; *les Maris de leurs filles* (1892). — Jean JULLIEN : *l'Échéance* (1889). Le Théâtre-Libre fit connaître également des pièces étrangères : *le Canard sauvage* d'IBSEN, *la Puissance des ténèbres* de TOLSTOI ; *les Tisserands* de G. HAUPTMANN, etc.

Lire : A. THALASSO, *le Théâtre-Libre* (1909) ; — ANTOINE, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre* (1922).

Les Corbeaux n'avaient guère eu qu'un succès d'estime. *La Parisienne* réussit honnêtement. Mais l'influence de Becque fut considérable. Les auteurs du Théâtre-Libre, reprenant les doctrines de Zola et poussant jusqu'à l'absurde celles de Becque, s'efforcèrent de ne mettre sur la scène que des choses vraies, telles qu'elles se déroulent dans la vie vraie. Plus de conventions, de morale idéaliste ni même de morale ; plus de personnages sympathiques ; plus de « construction » de pièce, plus de préparation ni de dénouement, mais une « tranche de vie ». L'inconvénient est qu'ils firent bien représenter des tranches, mais si peu vivantes, qu'elles ne purent jamais dépasser quelques représentations. Sous prétexte que dans la vie on parle de morale plus qu'on ne la pratique, ils tentèrent cette autre démonstration, tout aussi conventionnelle, que la bourgeoisie « bien pensante » vit tout entière dans une crapule cachée, voire dans un crime tortueux. La vie ne serait qu'une combinaison de vols, d'adultères, de lâchetés. Ce fut le règne de la « comédie rosse ».

La comédie rosse n'a eu qu'une existence éphémère. Pourtant le Théâtre-Libre a prolongé et renforcé puissamment l'influence de Becque. Par l'action personnelle d'un très grand acteur, Antoine, il a renouvelé complètement la technique matérielle du théâtre. Antoine a voulu que la scène fût une pièce dont l'on supprimerait simplement l'un des côtés. Le décor, les accessoires seront donc aussi vrais que possible. Le foin sera du foin ; et si l'on mange, on mangera vraiment au lieu de discourir devant un poulet de carton. Les acteurs parleront, s'il convient, le dos tourné au public, comme ils parleraient s'ils étaient dans leur logis. Littérairement, Becque et le Théâtre-Libre ont délivré la scène française de la superstition de la pièce « bien faite » et de la pièce « bien pensante ». Il ne sera plus nécessaire que le théâtre soit un arrangement très ingénieux et un arrangement agréable de la vie. On ne se croira plus obligé de « distraire » le spectateur et de lui donner l'illusion de « se sentir meilleur » parce qu'il aura contemplé la vertu des autres. Les conventions n'ont pas été supprimées, il y en aura toujours au théâtre. Mais on a retrouvé la liberté de les simplifier et de les choisir.

En dehors des pièces qui ont suivi méthodiquement le programme du naturalisme, l'influence plus ou moins atténuée de ce théâtre naturaliste s'est fait sentir sur les œuvres dramatiques d'Octave Mirbeau et d'Henry Bernstein.

Les pièces d'Octave MIRBEAU (*les Affaires sont les affaires*, 1903 ; *le Foyer*, 1908) sont naturalistes par la haine qu'elles témoignent de la société bourgeoise. Tous les personnages y sont cupides, féroces, sournois, débauchés. La brutalité de la satire est telle qu'il a fallu, à la représentation, supprimer un acte du *Foyer*. L'emportement dramatique de cette satire a même, comme dans les romans de Mirbeau, une sorte d'outrance romantique. Mais elle est en même temps vigoureuse et pathétique. Et il y a dans *les Affaires sont les affaires* une vérité humaine puissante. Le financier Isidore Lechat est beaucoup plus qu'un symbole du financier régnant sur la vie sociale comme un fauve sur la jungle ; il est un fauve vivant ; il est presque devenu un type littéraire.

L'influence du naturalisme est moins grande sur le théâtre d'Henry BERNSTEIN (*le Voleur*, 1906 ; *la Griffe*, 1906 ; *Samson*, 1907 ; *Israël*, 1908, etc...). Elle se marque pourtant par le choix des situations et des caractères. Presque tous les personnages sont rongés par des tares cachées ; leur force ou leur honnêteté bourgeoise croulent dans le vice, la débauche, la folie. Les situations sont brutales ; leur pathétique tient parfois du mélodrame, et crispe les nerfs plus qu'il ne touche la sensibilité. Mais ce sont des pièces qui sont « du théâtre », dont l'action est adroite et émouvante. Les personnages ne sont pas seulement des fantoches ; ils ont souvent de la vérité humaine ; ils éveillent de la curiosité, de l'anxiété, de la pitié. Par ce mélange habile et sincère de brutalité, d'adresse dramatique et d'observation vraie, Bernstein a conquis d'éclatants succès. Il s'est d'ailleurs dans ses dernières pièces (*Judith*, 1922 ; *la Galerie des Glaces*, 1924 ; *Félix*, 1925) tourné vers des études de psychologie plus fine et à demi symboliques qui permettraient de les étudier dans notre chapitre IV.

LE ROMAN DE PSYCHOLOGIE SCIENTIFIQUE

LES PREMIERS ROMANS DE PAUL BOURGET

Paul Bourget est né en 1852. Il a d'abord écrit des vers, puis des études critiques vigoureuses : *Essais* (1883) et *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885). Ses principaux romans de la première manière sont : *Un crime d'amour* (1886) ; *André Cornélis* (1887) ; *Mensonges* (1887) ; *le Disciple* (1889) ; *Cosmopolis* (1892) ; *le Fantôme* (1901). Puis il publia des œuvres, romans ou pièces de théâtre, où la thèse sociale, politique et religieuse tient une place plus large et est clairement avouée : *l'Étape* (1902) ; *Un divorce* (1904) ; *le Démon de midi* (1914) ; *le Sens de la mort* (1915), etc. ; des nouvelles, essais, impressions de voyage (*Outre-mer, notes sur l'Amérique*, 1895, etc.).

L'œuvre de Paul Bourget est l'antithèse apparente de l'école naturaliste. L'âme des personnages y semble presque toujours isolée de leur corps. Les comparses mêmes ne sont ni alcooliques, ni ataxiques, ni déments, ni dégénérés. D'ailleurs ils ne vivent pas dans les milieux chers aux naturalistes. Ce ne sont, pour la plupart, ni des gens du peuple, ni même des bourgeois qui peinent ; ce sont des grandes dames, des oisifs, tout au plus des intellectuels ou des artistes. Pour les naturalistes, les romans de Bourget n'étaient que du « snobisme ». Ils sont bien sortis pourtant, du moins dans la première partie de son œuvre, de cette foi dans la science qui était celle de Zola.

La psychologie « scientifique » de Bourget. — Bourget reconnaissait, en 1884, que l'un des caractères de la jeune génération littéraire, dont il faisait partie, était la « préoccupation scientifique ». Ce fut exactement la sienne quand il se proposa d'écrire des romans. Ses maîtres, c'étaient Stendhal, parce qu'il avait marié l'imagination et « l'enquête psychologique », recueilli comme un savant « le plus grand nombre de petits faits vrais » ; Taine, parce qu'il avait créé « la science de l'esprit », montré que, dans les âmes, certaines causes entraînent, nécessairement, certains effets. C'est cette science de l'esprit qui « fournit aux curieux de l'anatomie mentale des documents et des méthodes d'une incomparable supériorité » ; *André Cornélis*, dédié à Taine, sera « une planche d'anatomie morale... , un roman d'analyse exécuté avec les données actuelles de la science de l'esprit ». Cette science participera à la grandeur de toute la science qui « au milieu de ces décombres universels » est comme un arbre « dont la végétation luxuriante redouble de vitalité dans ce paysage de mort ». Le roman ne sera donc plus seulement une peinture, ni même une analyse, il sera une explication. Il constatera des actes, des façons de se conduire et il recherchera minutieusement d'autres faits trahissant les instincts, sentiments, habitudes qui sont la cause nécessaire et scientifique de cette conduite.

La psychologie vivante de Bourget. — Cette étude scientifique pouvait fournir des analyses intéressantes, des dissertations ingénieuses ou profondes. Elle annonçait un critique et un moraliste, celui des *Essais de psychologie contemporaine* et non pas nécessairement un romancier. Car un roman c'est l'expression de la vie, et la vie ne nous semble la vie que si elle a au moins les apparences de la liberté, de la spontanéité. L'analyse « scientifique » peut n'être qu'une dissection ; et, comme Bourget le reconnaissait, « tout ce que l'on dissèque est mort ». Heureusement il avait trouvé dans Stendhal, dans Taine et dans son talent personnel, autre chose que la recherche des causes et des effets. Il y avait appris la complexité des causes. C'est ce sentiment de la complexité qui lui a fait tenter de dépasser la psychologie classique. L'esprit classique, dit-il, « excellent pour la discussion oratoire, sera frappé de stérilité quand il voudra réduire à ses formules la végétation touffue et changeante

de la vie ». L'étude scientifique devra non seulement débrouiller ces végétations confuses, mais encore en faire voir les changements, les poussées, la vie. C'est par là que les romans de Bourget sont des romans et non pas des dissertations. « Chaque personne est un monde », un monde et non pas une formule. C'est la conclusion de *Un cœur de femme* et ce serait celle des meilleurs romans de Bourget. Ils ne sont pas seulement une explication dialectique, mais une évocation, une résurrection d'âmes.

L'idéalisme de Bourget. — L'idéal scientifique de Bourget était d'ailleurs assez différent de celui de Taine. Assurément, il n'a jamais renié les méthodes scientifiques. Même quand il défendra des thèses politiques, il affirmera qu'elles sont « expérimentales », appuyées uniquement sur des faits sociaux et des faits d'histoire. Mais dans les « décombres universels » des croyances il a cherché très vite autre chose que l'arbre de la science. « Cet homme d'aujourd'hui, disait Jules Lemaître du premier Bourget, offre une combinaison singulière d'esprit scientifique, de sensualité fine et triste, d'inquiétude morale, de compassion tendre, de religiosité renaissante, de penchant au mysticisme ». L'esprit scientifique n'a pas, chez lui, cédé le pas au scrupule moral et à la religion, mais il leur a peu à peu laissé le soin de juger l'aventure et de proposer les règles de vie. Avant même que Bourget soit devenu l'apôtre d'une religion et d'une politique, il s'est détourné de la science étroite. « L'homme de désir et d'émotion égoïste, dit-il du Francis de la *Terre promise*, celui qui ne vivait que pour s'analyser, fût-ce au prix de la misère des autres, achevait de mourir en lui. » *Mensonges*, *Cosmopolis*, enseignaient aussi bien qu'il n'y a de vie véritable que dans un idéal de sincérité et de renoncement, un idéal religieux et qu'on ne peut pas vivre « à la merci de ses sensations » ni même de ses curiosités.

Ces premiers romans de Bourget ont eu une influence profonde : « *Prince de la jeunesse* », disait Lemaître, prince « d'un siècle très vieux » qui enseignait, avant Barrès, les délices de la curiosité morale, puis en dénonçait la « précoce usure », et tentait de lui rendre une foi, des traditions, une volonté.

(Pour les autres romans de Bourget, voir p. 79.)

CHAPITRE II

LA « FAILLITE » DE LA SCIENCE

LA CRITIQUE DES PHILOSOPHES

Bourget avait eu d'abord, comme Berthelot, Taine et tant d'autres, une foi inébranlable dans la science. « Seule elle n'a pas menti à ses dévots. Que dis-je ! Elle dépasse les espérances les plus hardies. » Mais il ne fut pas seul à cesser ses dévotions et à se plaindre d'espérances trompées. Depuis longtemps des philosophes avaient dit que la science n'avait pas d'avenir métaphysique, qu'elle ne pouvait donner qu'une certitude scientifique, pratique, conventionnelle et non pas la certitude. La thèse d'Émile BOUTROUX¹ sur la *Contingence des lois de la nature* (1874) démontrait, par une logique serrée, que les lois scientifiques ne sont précises que parce que nos mesures sont imprécises, qu'elles n'expliquent les phénomènes que parce qu'elles découpent arbitrairement, dans la complexité infinie du réel, des phénomènes conventionnels ; bref, qu'elles sont non pas le secret des choses, mais un compromis entre l'esprit et les choses, un à peu près tout au plus, et non pas un absolu. La doctrine de Boutroux, exposée dans un livre dense et dédaigneux des clartés banales, n'atteignit pas le grand public. Mais elle eut sur la pensée philosophique une influence profonde. Vingt philosophes étudièrent la valeur de la science et démontrèrent qu'elle ne donnait pas la vérité absolue. HAMELIN (*Essai sur les éléments principaux de la représentation*, 1907), sans nier la portée de l'intelligence, conclut lui aussi qu'elle ne pouvait comprendre la réalité profonde qu'à condition de l'interpréter. Enfin la philosophie de Henri Bergson, brusquement retentissante, vint révéler au grand public le désaccord des philosophes et de la science telle que Taine ou Berthelot l'avaient conçue.

1. Émile BOUTROUX (1845-1921) a exercé une action considérable non seulement par ses livres, peu nombreux (*L'idée de la loi naturelle* [1895] ; *Science et religion dans la philosophie contemporaine* [1908]), mais par son enseignement.

LA CRITIQUE DE L'INTELLIGENCE. — H. BERGSON

Henri Bergson (né en 1859) sortit de l'École normale supérieure, fut professeur de philosophie au lycée Henri IV, puis au Collège de France. Son influence sur les jeunes gens qui furent ses élèves a été considérable. Il a publié en 1889 sa thèse, *Essai sur les données immédiates de la conscience*; puis : *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896); *L'Évolution créatrice* (1907); un livre d'analyse psychologique et esthétique : *le Rire, essai sur la signification du comique* (1900).

Les conventions de la science. — L'*Essai sur les données immédiates de la conscience* tentait de démontrer que, si l'on y regarde de près, la conscience, la forme spontanée, immédiate de la pensée ne s'accorde pas du tout avec l'usage que les savants font d'une intelligence transformée, déformée pour leur commodité. Pour établir leurs lois scientifiques, par exemple, les savants ont besoin de mesurer l'espace, ce qui est aisé, mais aussi de mesurer du temps, ce qui l'est moins. Car mesurer du temps, c'est supposer qu'il est « homogène », que les moments successifs d'un phénomène qui s'écoule peuvent être, à certains égards, rigoureusement semblables, superposables, comme une longueur d'un mètre est superposable à une autre longueur d'un mètre. Mais ce n'est qu'une hypothèse. Quand on y réfléchit, on s'aperçoit que ce temps des savants est une abstraction. Ce qui existe, c'est la durée; une chose qui dure diffère, à un moment donné, de ce qu'elle était au moment précédent, pour cela même qu'elle a quelque chose en plus, sa durée. La durée est hétérogène, sans cesse différente d'elle-même. Et c'est pour avoir méconnu ce caractère de la durée que Zénon a pu démontrer, sans que jamais personne l'ait réfuté, qu'une chose pouvait être à la fois immobile et en mouvement, ou qu'Achille courant après une tortue ne pouvait pas, rationnellement, l'atteindre. Toute la science, reposant sur une convention, ne peut être que conventionnelle.

Le rôle véritable de l'intelligence. — *Matière et mémoire* achevait la démonstration. C'est par une illusion profonde et radicale que l'homme a cru l'intelligence destinée à lui faire comprendre la réalité. L'œil des animaux n'a pas pour but de leur faire connaître ce que sont réellement les choses; il a simplement l'utilité pratique de leur permettre de se diriger parmi les choses; s'ils vivent sous terre, l'œil inutile

disparaît. De même pour vivre parmi les phénomènes, pour les utiliser le mieux possible, nous avons besoin non pas de les connaître en eux-mêmes, mais de constater l'utilité pratique qu'ils ont pour nous. Notre pensée ne perçoit que ce côté pratique. Même il n'y a de pensée, de pensée consciente que dans la mesure où nous pouvons tirer parti de ce que nous pensons. L'intelligence, la pensée consciente sont non pas des instruments de connaissance mais des moyens d'action. La science qu'elles construisent n'est qu'une mise en ordre de ces moyens d'action, un art plus adroit de faire servir la réalité à nos besoins. Elle ne nous renseigne pas plus sur la réalité, sur les secrets du monde qu'un levier ne nous renseigne sur la nature de l'énergie.

LA CRITIQUE DES SAVANTS

Les savants eux-mêmes, lorsqu'ils raisonnaient sur les principes et la portée de leurs sciences ont conclu presque tous qu'elle n'était qu'un système de représentation commode, un moyen de se servir des choses. Jamais les sciences n'atteignent l'absolu. Une école de physiciens, l'« énergétisme », prétendit ramener toute la physique à un système de calculs et d'équations, sans chercher autre chose que des chiffres dont les résultats fussent justes. Tout cet effort critique se résume dans l'œuvre philosophique du grand mathématicien Henri POINCARÉ (1854-1912 : *la Science et l'hypothèse*, 1902 ; *la Valeur de la science*, 1905 ; *Science et méthode*, 1908), qui a donné sur la valeur de la science les vues les plus profondes et celles qui ont eu le plus de retentissement. Il s'est défendu d'être un pur sceptique et il a corrigé lui-même les interprétations trop brutales qu'on avait données de ses livres. Il croit que la recherche scientifique n'est pas une œuvre vaine, qu'elle est ce qu'il y a de moins vain dans l'effort humain. Elle n'est pourtant qu'un système arbitraire. Toutes les sciences, par exemple, sont des sciences du mouvement. Or il est impossible de constater un mouvement absolu, de prouver, en stricte logique, le mouvement de la terre.

Philosophes et savants tendent donc à s'accorder sur une conclusion. Il existe « une réalité infiniment multiple et mobile, et une pensée qui, pour s'y reconnaître, la dominer

et s'en servir essaye de lui imposer la simplicité et l'homogénéité abstraite de ses concepts ou de ses lois, mais, par là, la travestit et la dénature ». (D. PARODI, *la Philosophie contemporaine en France*, 1919.)

LA PHILOSOPHIE ET LA CRITIQUE SCEPTIQUES

Renan meurt en 1892. Après 1870, il publie, outre *l'Avenir de la science*, la fin de son *Histoire des origines du christianisme* (1873-1881); *l'Histoire du peuple d'Israël* (1887-1893); ses *Dialogues et fragments philosophiques* (1876); des *Drames philosophiques* (*Caliban*, 1878; *l'Eau de Jouvence*, 1881; *le Prêtre de Némi*, 1885; *l'Abbesse de Jouarre*, 1886); des *Souvenirs d'enfance et de Jeunesse*, 1883, etc... Sa correspondance a été publiée, en divers volumes, après sa mort.

Le dernier Renan. — Renan avait publié, en 1890, *l'Avenir de la Science*. Il achevait son *Histoire des origines du christianisme*. Et il était toujours, pour une jeunesse respectueuse, le maître qui enseigne à n'accepter pour vrai, dans l'histoire humaine comme dans les sciences, que ce que la raison appuyée par les faits reconnaît pour vrai. Mais ses dernières œuvres avouaient qu'on n'est pas sûr de prouver aucune vérité et que, peut-être, cette impuissance importe peu. Les *Dialogues* et les *Drames philosophiques* reconnaissaient que les vérités absolues, les vérités philosophiques « ne sauraient être l'objet de démonstrations ». Peut-être cela vaut-il mieux. « Qui sait si la vérité n'est pas triste ? » Qui sait si les préjugés, les erreurs ne sont pas utiles ou nécessaires ? *Caliban* (le peuple) était une brute superstitieuse, mais qu'on matait par ses superstitions. « Que faire quand il est devenu positiviste ? » Il devient un maître féroce et stupide. Qui sait si *l'Ecclésiaste* n'a pas raison ? « Tout est vain sous le soleil ». Si tout n'est pas vain, la vraie philosophie est peut-être « celle des cigales et des alouettes, lesquelles n'ont jamais douté, je pense, que la lumière du soleil ne soit une chose très douce, la vie un don excellent et la terre des vivants un bien agréable séjour ». Le mieux qu'on puisse faire sur cette terre, c'est même peut-être, non pas de raisonner, mais d'aimer. Le secret de la vie ce n'est pas la science, mais l'amour.

Sans doute, Renan a sans cesse nuancé, corrigé, démenti ce scepticisme. Il a attesté que, tout compte fait, ce qu'il y avait de plus sérieux et de plus sûr c'était la science. Mais

toute une partie d'une génération s'est enchantée du doute renanien. « Mode assez courte », dit Faguet. Mais elle a été prolongée et renouvelée par d'autres influences.

LA CRITIQUE « IMPRESSIONNISTE ». — JULES LEMAITRE

Jules Lemaître (1853-1914). *Les Contemporains*, de 1885 à 1899; *Impressions de théâtre*, de 1888 à 1898; *Jean Racine* (1908); *Chateaubriand* (1912), etc. Il a écrit en outre des *Contes* élégants et spirituels : *En marge des vieux livres* (1905-1907), etc., et fait jouer un certain nombre de pièces de théâtre qui sont, elles aussi, fines et spirituelles, mais dont aucune n'a vraiment survécu.

Renan avait fait le tour de la science avant de la juger. Jules Lemaître n'était pas allé si loin. Il avait fait seulement le tour de la critique. Il y avait rencontré surtout, dans les chaires universitaires, dans les revues et les grands journaux, une critique dogmatique qui prétendait régenter l'opinion au nom du bon goût et de la raison.

Sainte-Beuve, malgré sa gloire, n'avait guère fait école, et l'on n'avait emprunté à Taine que ses formules. On édictait le plus souvent un code des convenances littéraires et un canon de l'art au nom desquels on prétendait distribuer le génie, le talent, l'erreur ou la sottise. Cette critique avait employé ses principes et son autorité à condamner Baudelaire, Flaubert, Verlaine, Henry Becque et bien d'autres. Jules Lemaître, qui en avait fait l'apprentissage dans sa carrière de professeur et qu'elle avait ennuyé, attesta qu'elle était ennuyeuse et qu'elle était une duperie. Car il n'y a pas de principes. Pour établir la certitude de ces principes, il faudrait d'autres principes et ainsi de suite jusqu'à l'infini. D'ailleurs, de génération en génération, les principes ou bien se contredisent ou bien sont contredits par le succès ou l'oubli. Il n'y a en réalité que des plaisirs ou des ennuis, des *impressions*. « La vérité, dit Anatole France, dont les chroniques de sa *Vie littéraire*¹ s'accordaient avec le scepticisme de Jules Lemaître, la vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. C'est une de nos plus grandes misères. » Résignons-nous donc, loyalement, à cette misère. Rédigeons non pas des jugements sur le théâtre, mais des « Impressions de théâtre ».

I. Réunies en 4 volumes, 1888-1892.

Jules Lemaître était sincère. Mais il était moins désabusé qu'il ne croyait. A la fin de sa carrière il reviendra à des doctrines autoritaires ; il sera un des chefs du parti nationaliste. Et toujours, sous ses nonchalances, on sent non pas l'homme qui se raconte, mais le juge qui loue ou condamne. Il demeurait universitaire, avec des préférences universitaires. Du moins son impressionnisme lui donnait la liberté de vagabonder. Puisqu'il n'y a pas de règles et pas de hiérarchie des plaisirs, il pouvait promener sa fantaisie de la tragédie au music-hall et du Chat-Noir à Ibsen ou Tolstoï. Sans cesse il a renouvelé ou tenté de renouveler notre passé littéraire en le sortant des rhétoriques scolaires pour le confronter avec la vie mouvante du présent. Surtout une critique impressionniste, puisqu'elle ne se propose plus de convaincre, doit plaire. Jules Lemaître a voulu plaire. Il avait de l'esprit, de l'élégance, l'art des paradoxes adroitement mesurés. Son influence a été considérable. Ses livres ont pénétré abondamment dans les lycées et les universités. Il a donné à deux générations d'écoliers ou d'étudiants, et il donne encore, le plaisir ou l'illusion d'une école buissonnière permise. Dans les bibliothèques universitaires, ce trans-fuge de l'Université est classé parmi les « usuels ».

REMY DE GOURMONT

Remy de Gourmont (1858-1915). Son œuvre est très abondante. Des romans, où l'analyse est pénétrante, mais peu vivants ; des contes, récits de voyages, pièces de théâtre, etc..., surtout des essais de critique littéraire et philosophique : *Épilogues* (1895-1910) ; *la Culture des idées* (1900) ; *le Chemin de velours* (1902) ; *Promenades littéraires* (1904-1913) ; *Promenades philosophiques* (1905-1909) ; *Lettres à l'Amazone* (1921), etc...

On n'en peut pas dire autant de Remy de Gourmont. Il a toujours eu des lecteurs fidèles, mais beaucoup moins nombreux. Il méprisait d'ailleurs le succès, la foule et encore plus la gloire scolaire. Il ne parle du « beau universitaire » que pour s'esclaffer. Pourtant il a été un maître, le maître d'une élite de lecteurs qui, pendant vingt années, ont suivi fidèlement les brèves et substantielles méditations de ses *Épilogues* du *Mercur de France*. Ils y trouvaient une pensée merveilleusement curieuse et diverse qui ne s'enfermait pas dans la pure littérature ; Remy de Gourmont cherchait surtout dans les lettres une image et une interprétation de

la vie et il croyait qu'on ne peut pas comprendre la vie sans comprendre les sciences et les philosophies. Il a donc médité, pour ses lecteurs, sur des biologistes, des physiciens, des médecins, des psychologues, des sociologues, comme sur des poètes et des romanciers. Sa passion, sa seule passion a été d'étudier et d'expliquer tout ce qui est objet d'étude. Mais il n'en a pas rapporté la certitude. Nulle certitude n'existe ni dans l'intelligence, qui n'atteint qu'une poussière de vérités apparentes, c'est-à-dire une poussière ; ni dans le cœur, qui ne nous joue que des comédies et n'a pour rôle que d'aveugler et de dégrader l'intelligence ; ni dans les métaphysiques et les religions, qui ne sont que des bavardages ou des fanatismes. Il n'y a guère eu de scepticisme à la fois plus informé et plus radical. Mais ce n'est pas un scepticisme pessimiste. Il y a une « philosophie du bonheur ». « Il faut être heureux. On se doit cela. Être au-dessus de tout. Mépriser tout et aimer tout. Savoir qu'il n'y a rien et que ce rien, pourtant, contient tout ». C'est-à-dire que la vie est tout de même un spectacle qui vaut la peine d'être vu et qu'il y a dans l'effort de connaître et de comprendre une dignité qui élève peut-être la pensée au-dessus du néant. Ajoutons que, dans ces néants humains, Remy de Gourmont met tout de même une hiérarchie. Il a eu, très vivement à ses débuts, et il a gardé jusqu'au bout, une foi, c'est qu'il y avait de piètres écrivains, ceux qui suivent une tradition « universitaire » qu'ils appellent classique ; et de bons écrivains, ceux qui cherchent hardiment les formes neuves, expressives, vivantes de l'art. Il a bataillé vigoureusement, efficacement pour le symbolisme, le théâtre réaliste, pour les jeunes contre les « pontifes ».

Le procès du naturalisme. — En même temps la victoire momentanée de la littérature naturaliste tournait à la défaite. Déjà les disciples de Zola avaient laissé au maître sa méthode proprement scientifique et son paradoxe du roman expérimental. Le roman documentaire lui-même, documenté comme une thèse de sociologie, perdait une grande partie de son crédit. De violentes attaques n'avaient cessé de le discuter et de le condamner. Brunetière les avait poursuivies dans une série d'articles sur le *Roman naturaliste* (1883). Les disciples enfin se séparaient du maître. A la suite de la publication de *la Terre* (1888), Bonnetain, J.-H. Rosny, L. Descaves, P. Margueritte, G. Guiches, sou-

tenus par des articles violents d'A. France ou de J. Lemaitre, publiaient un manifeste (*manifeste des cinq*) où ils reniaient « cette imposture de la littérature véridique... Le titre de naturaliste ne peut plus nous convenir ». En 1891 une enquête d'un journaliste, J. Huret, sur *l'Évolution littéraire*, c'est-à-dire sur celle du naturalisme, aboutissait à cette conclusion qu'il était mort ou moribond, ou qu'il devait évoluer. Les disciples fidèles se faisaient rares. Ils se transformaient ou se taisaient. Huysmans dénonçait le vice d'une école « condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place » ; il se convertissait et écrivait l'œuvre mystique *Là-bas*. Zola lui-même achevait *les Rougon-Macquart*, péniblement. Il allait les faire suivre d'études sur les forces mystiques et d'« Évangiles » sociaux : *Lourdes, Rome, Paris ; Fécondité, Travail, Vérité*. Les romans à la mode, ce sont les romans de psychologie mondaine de Paul Bourget, de psychologie romanesque de Marcel Prévost, ou le roman russe idéaliste.

LE PROCÈS ESTHÉTIQUE DE L'INTELLIGENCE. LE SYMBOLISME

Tandis que l'école naturaliste s'organisait, puis triomphait pendant quelques années dans le roman, une autre école ou plutôt une autre doctrine toute contraire s'ébauchait et se précisait. C'était une doctrine de poètes ou d'artistes qui ne prétendaient pas régenter la littérature tout entière. Mais son influence allait sans cesse grandir ; elle cristallisa peu à peu une doctrine de la pensée ou de la vie intérieure qui devait influencer profondément sur toutes les formes de l'art. Cette doctrine du symbolisme était en germe dans l'œuvre de Baudelaire. L'influence de BAUDELAIRE a été sans cesse grandissante. Elle est sensible chez un certain nombre de poètes symbolistes ; elle domine même certaines de leurs œuvres. Toute une partie de la poésie actuelle se réclame des doctrines ou des intuitions baudelairiennes. Plus précisément, cependant, la poésie symboliste est née de l'œuvre de Verlaine et de Rimbaud.

VERLAINE

Paul Verlaine est né à Metz en 1844. Il fut un élève honnête, puis un petit fonctionnaire médiocre, dans un bureau de l'Hôtel de Ville. Il se lia avec les

poètes parnassiens, collabora au *Parnasse contemporain* et publia les *Poèmes saturniens*, qui passèrent à peu près inaperçus (1866), et les *Fêtes galantes* (1869). Il se maria en 1870. *La Bonne Chanson* (1870), est le recueil des vers faits pour sa fiancée. Il fut un mari médiocre. Il buvait. Puis il se lia d'une amitié étroite avec A. Rimbaud (voir p. 48), qui acheva de l'entraîner hors de la vie conjugale et régulière. Ils vécurent ensemble de quelques leçons, soit en Belgique, soit en Angleterre. Au cours d'une querelle, Verlaine tira sur Rimbaud un coup de revolver qui le blessa légèrement. Il fut condamné à deux ans de prison, en Belgique (1873). Pendant son emprisonnement il revint à la foi chrétienne. Après sa libération, il vit pauvrement, soit en France, soit en Angleterre comme professeur : *Romances sans paroles* paraît en 1874 ; *Sagesse* (comprenant une partie des vers écrits dans sa prison) en 1881. A partir de 1885, ayant épuisé sa petite fortune familiale, il vit en bohème alcoolique et fait de nombreux séjours à l'hôpital. Il meurt en 1896. Il avait publié un certain nombre de recueils de vers : *Jadis et naguère* (1884) ; *Amour* (1888) ; *Parallèlement* (1889), etc., et des œuvres en prose (*Mémoires d'un veuf*, 1886, etc.) qui sont médiocres.

Lire : P. MARTINO, *Verlaine* (1924) ; — *Parnasse et symbolisme* (1925).

La sensibilité de Verlaine. — Verlaine n'a eu à peu près aucune curiosité d'intelligence. Sa vie a été dirigée non par des réflexions, mais par des instincts et par de la sensibilité. Ses instincts n'ont aucun intérêt ; c'était la paresse ou la veulerie, le goût des plaisirs élémentaires dont il abusait et dont il finit par mourir, empoisonné d'alcool. Sa sensibilité n'était ni profonde, ni compliquée. Bien qu'il ait écrit des vers romantiques sur des thèmes romantiques, il ignore la passion et le pessimisme romantiques ; il n'a même pas l'âme curieuse et morbide d'un Baudelaire. Il ne cherche pas les exaltations et ignore les chutes hautaines dans les détresses imprécatoires et sataniques. Il aime l'amour et il chante l'amour. Mais, quand il ne s'agit pas du simple plaisir, ce n'est pas l'amour passion. C'est du rêve. Les femmes qu'il a réellement aimées y tiennent moins de place que des chimères, et ces chimères sont des ombres, des fantômes. Ses rêves ont l'inquiétude légère qui naît de leur fuite capricieuse et non pas l'inquiétude anxieuse du romantisme. Sensibilité puérile et naïve, à la fois sincère et menteuse, vive et confuse, et dont l'intérêt serait peut-être médiocre si elle n'avait été transfigurée par l'imagination et par l'art de Verlaine.

L'imagination de Verlaine. — L'imagination classique ou romantique — nous y reviendrons — est une imagination intellectuelle ; elle est la traduction en images de ce que

donc - l'œuvre, l'œuvre,
l'œuvre - l'œuvre

l'intelligence comprend, explique ou pourrait expliquer. L'imagination de Verlaine est une imagination « pure », c'est-à-dire qu'elle est attirée ou possédée par l'image sans essayer de comprendre le sens de l'image. Le poète *sente* que l'image a une signification, qu'elle est donc l'expression d'un état d'âme, mais cette expression n'est qu'une *correspondance* dont il serait difficile ou impossible de donner une explication logique que, d'ailleurs, on ne cherche pas. Ainsi l'imagination surveillée, enfermée dans les barrières de la logique, devient l'imagination vagabonde, hallucinatoire. Le caprice hallucinatoire n'est d'ailleurs pas chez Verlaine une règle, une méthode littéraire. Sa sensibilité puérile a des rêves clairs que traduisent des images claires ; elle a des rêves que conduit encore une sorte de logique confuse ou bien des rêves qui s'accordent d'abord avec des idées claires pour les perdre ensuite et parfois les retrouver. La traduction ou la correspondance imaginative sera donc tour à tour d'apparence classique et d'apparence incohérente. Elle n'aura, par conséquent, d'autre règle que le caprice, la spontanéité de la vie intérieure. Tel est le principe ou plutôt l'âme cachée de la poésie verlainienne. Une sensibilité mobile et puérile s'est rencontrée avec une imagination très vite possédée par des rêves changeants. Il a fallu traduire les correspondances mystérieuses et pourtant senties avec intensité, avec extase, qui lient cette mobilité à ces chimères, ces reflets à ces fantômes. Obscurément, sans dessein réfléchi, parce que c'était la joie de sa vie misérable et la poussée de son génie, Verlaine a cherché et trouvé, par delà l'art trop net des poètes classiques, celui qui pouvait exprimer son âme à lui.

L'art de Verlaine. — Il n'a pas tout inventé. D'autres avaient cherché avant lui et par moments pressenti ou même réalisé « l'art subtil ». Verlaine lui-même n'a pas caché ce qu'il devait à des poètes tels que Baudelaire ou même Glatigny et M^{me} Desbordes-Valmore. Il a subi aussi l'influence des poètes anglais, qu'il a beaucoup lus pendant son séjour en Angleterre. Mais malgré tout, Baudelaire et les autres voulaient se comprendre ; même quand ils s'enveloppaient de voiles fluides ils laissaient deviner la ligne des formes classiques. Ils gardaient pour le moins la clarté grammaticale et les formes métriques traditionnelles. Verlaine a tenté

au contraire de découvrir le style, la langue, le rythme qui exprimeraient l'inexprimable de sa vie intérieure.

Il a pris avec la tradition du style et la grammaire les plus grandes libertés. Les phrases se juxtaposent parfois, sans aucun souci de la logique, mais liées par le rythme intérieur de l'émotion qui les porte. Leur mouvement n'est plus qu'un mouvement musical où l'analyse est incapable de retrouver les éléments d'une phrase correcte. Elles s'enroulent ou se diffusent, ou jaillissent par brèves échappées et par ellipses ; ce sont des phrases rythmiques et non plus des phrases logiques. Il y a moins d'originalité dans le vocabulaire. Ses libertés, souvent heureuses, ne sont pas toujours neuves et elles sentent parfois l'artifice : des archaïsmes, des extensions de sens et parfois des impropriétés dont il est malaisé de saisir la raison pittoresque et musicale. Par contre la versification a été, dès le début, merveilleusement transformée. Il a pris aux romantiques et à Baudelaire tout ce qu'ils avaient mis de souple et de frémissant dans le vers, la liberté infinie des césures, des rejets, des enjambements. Il y a ajouté, dès son premier recueil des *Poèmes saturniens*, le rythme sinueux qui entraîne la pensée dans une sorte de vertige. Puis il s'est libéré des dernières contraintes de la tradition classique ; il a tenté toutes les combinaisons de rimes, fait rimer des rimes masculines et féminines, réduit la rime à l'assonance ou même supprimé toute rime, écrit des vers de treize pieds. Il a usé fort habilement des rythmes impairs dont la technique classique n'avait fait qu'un usage timide, vers de sept, neuf, onze et treize pieds. Tout cela n'était que des libertés aisées à prendre ; il n'y fallait que du parti pris. Le génie de Verlaine a été de substituer à ces lois extérieures du rythme arithmétique la loi intérieure, plus mystérieuse, du rythme musical. Il a eu le sentiment tour à tour subtil, profond, pathétique de toutes les musiques des syllabes, de tous les écoulements ou de tous les chocs de syllabes, si bien que souvent, même si elle est claire ou claire à demi, sa poésie semble se vider de tout sens, cesser d'arriver jusqu'à la pensée pour se fondre dans les frémissements harmoniques de notre sensibilité.

L'évolution de Verlaine. — Dès le début de sa vie poétique, Verlaine a eu l'instinct de ces transformations. Mais il est certain qu'il se serait peut-être moins écarté des chemins

classiques s'il n'avait pas subi l'influence d'Arthur Rimbaud. Cette influence a été profonde. Verlaine accrocha quelque temps sa vie à celle de ce jeune homme de dix-sept ans. Même après leur rupture il ne cessa pas de l'admirer. C'est Rimbaud qui lui inspira plus profondément le mépris de la vie prudente, de l'art prudent, des traditions vieilles. Puis Verlaine sombra dans l'alcoolisme, la misère, la maladie. Son génie poétique n'y survécut guère ou ne jeta plus que des lueurs. Ses divinations devinrent des procédés ; le mystère harmonieux et la libre musique de son vers ne furent plus, sinon de loin en loin, qu'un balbutiement essoufflé.

ARTHUR RIMBAUD

Rimbaud est né à Charleville en 1854. Il fit d'excellentes études, mais fut pris tout de suite par des crises de vagabondage qui, en pleine guerre de 1870 et à travers toutes sortes de périls et de misères, le mènent à Paris, le ramènent à Charleville et Paris. Il se lie avec Verlaine au cours d'une de ces fugues et vit avec lui, en Belgique ou à Londres, de 1872 à 1873. Il n'a fait imprimer que : *Une saison en enfer* et n'a d'ailleurs pas mis l'ouvrage en circulation. Après sa rupture avec Verlaine, il prend la littérature en dégoût et fait aux Indes, en Égypte, en Abyssinie les métiers les plus divers. Il meurt à Marseille en 1891, des suites d'un accident. Après sa mort on a publié les vers composés par lui de 1871 à 1873 : *les Illuminations* (1886) ; puis ses *Œuvres* (1898 et 1923, avec une préface de Paul Claudel).

Rimbaud aurait pu écrire et il a écrit d'excellents vers parnassiens ou baudelairiens. Il a imité avec bonheur Leconte de Lisle, François Coppée et le Verlaine d'avant 1870. Mais il était ravagé par une imagination fiévreuse qui le poussait vers l'inconnu.

La vie hallucinée de Rimbaud. — Très vite le réel cessa d'exister pour lui et ne fut plus qu'un monde d'apparences vaines. « Je m'habituai, dit-il, à l'hallucination simple » avant d'en venir à l'hallucination double ou triple. C'est-à-dire que la sensation réelle n'est plus qu'un hasard, un accident. C'est la pierre jetée dans l'onde. Ce qui importe, ce sont les frémissements de cette onde. Là où la raison commune, et stupide, voit sur les bords d'un canal morne une brasserie, Rimbaud affirme qu'il aperçoit une mosquée près d'un fleuve éclatant. Ces hallucinations sont la vérité du monde : « Quant au monde, quand tu sortiras, que sera-t-il devenu ? En tout cas rien des apparences actuelles. »

Dans ce monde surnaturel, et le seul vrai, la logique commune n'a que faire. La féerie intérieure a sa loi à elle, qu'on n'a pas à comprendre, que l'on sent ou plutôt que l'on suit par une nécessité cachée, comme les incohérences d'un rêve nous semblent naturelles et nécessaires. Pour entrer dans la poésie, ce n'est pas le vieux monde fastidieux et menteur des apparences pratiques qu'il faut essayer d'interpréter. Il faut en sortir totalement, d'un bond, pour plonger dans ce monde nouveau où seule peut s'épanouir la réalité poétique, le rêve vivant.

L'expression de cette poésie. « L'alchimie du verbe ». — Il est impossible d'exprimer cette réalité chimérique avec les mots du langage courant. Le plomb vil de la vie pratique les attache au sol de la prose banale. Il faut les transformer par une « alchimie ». « Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. » Une voyelle aura une couleur :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

Surtout (Rimbaud ne semble pas avoir fait grand usage de cette audition colorée) le mot ne sera plus qu'un assemblage de sons, une musique dont il faudra retenir les notes et non le sens. Ce sont les notes qui suggèrent le sens. Pour prendre un exemple simple, Th. Gautier veut nous donner la vision de la main de Lacenaire l'assassin :

On y voit les œuvres mauvaises
Écrites en fauves sillons,
Et les brûlures des fournaises
Où bouillent les corruptions ;

Les débauches dans les Caprées
Des tripots et des lupanars,
De vin et de sang diaprées
Comme l'ennui des vieux Césars.

Il explique les caractères de cette main d'assassin, autant qu'il les fait voir. Rimbaud éprouve l'impression que « les mains de Jeanne-Marie » pourraient être les mains de quelque reine d'Orient, barbare, voluptueuse et féroce. Son impression sera exprimée par des mots dont plusieurs n'ont

aucun sens, par la musique et non la signification de ces mots :

Mains chasseresses des diptères
Dont bombinent les bleuïsons
Aurorales, vers les nectaires
Mains décanteuses de poisons ?

Oh ? quel Rêve les a saisies
Dans les pendiculations ?
Un rêve inouï des Asies,
Des Khengavars ou des Sions ?

La poésie de Rimbaud pose à peine, de temps à autre, sur le support de quelques enchaînements logiques, de quelques images claires. Elle devient, le plus souvent, l'orchestration, par les sonorités des mots, d'un rêve intérieur.

LA POÉSIE SYMBOLISTE

L'école symboliste a été, à vrai dire, une sorte d'étiquette commune donnée à toutes sortes de groupements qui se réclamaient de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, des doctrines de Hartmann et de Schopenhauer, de la musique de Wagner (qui devient vers 1885 un véritable culte. *Revue Wagnérienne* fondée en 1885), des œuvres de Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam (voir p. 64), des exemples de la peinture (dont les maîtres sont Puvis de Chavannes, Carrière, le peintre anglais Burne Jones, etc.). Vers 1880, ces écoles se placent plutôt des cénacles ironiques et joyeux (*les Hydropathes*, *les Hirsutes*, *le Chat-Noir*, etc.). Puis ils se transforment en écoles qui publient ou proclament avec gravité des programmes de révolte littéraire, morale et sociale et qui revendiquent le titre qu'on leur donnait pour les discréditer : *les Décadents* (la revue *le Décadent* est fondée en 1884). L'esprit décadent est représenté avec quelque outrance dans *l'A rebours* de Huysmans (1884). Puis cette violence anarchique et pessimiste s'apaise un peu. Après avoir ruiné le passé, on veut créer une poésie nouvelle à laquelle on donne, vers 1886, le nom de Symbolisme (le mot est vulgarisé par Moréas. La revue *le Symbolisme* de Moréas et G. Kahn date de 1886). Les symbolistes se partagèrent d'ailleurs en toutes sortes de doctrines souvent en lutte les unes avec les autres.

Lire : P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme* (1925).

Ses principes. — Sous l'influence de Verlaine, de Rimbaud, de la philosophie de Schopenhauer, dont nous reparlerons, une nouvelle conception de la poésie groupa bientôt une jeune école de poètes qui prirent le nom de symbolistes.

A vrai dire, les symbolistes ne s'entendirent exactement que pour critiquer la poésie traditionnelle et réclamer une

poésie neuve. Les renseignements qu'ils donnèrent sur leur doctrine ne sont ni clairs, ni concordants. Et si l'on cherche à expliquer, par exemple, le «symbole» par ce qu'ils en ont dit, on n'aboutit guère qu'à des mots. C'est des œuvres surtout qu'on peut dégager le sens profond et vivant de cette poésie.

Son principe général est que la poésie est l'expression de la sensibilité, non de l'intelligence du poète et s'adresse à la sensibilité du lecteur. Or, toutes les poésies, du moins françaises, ont passé jusque-là par l'intermédiaire de l'intelligence. Le poète éprouve une émotion ; il la transpose en langage intelligible ; ce langage intelligible est compris par l'intelligence du lecteur qui se charge de mettre en branle sa sensibilité. Dans ces transpositions (qui existent toujours à quelque degré), l'émotion originelle se déforme, s'affaiblit, ou s'anéantit. La vraie poésie devra être une communication *directe* d'une sensibilité à une sensibilité. C'est-à-dire qu'il devra y avoir non plus exposition, discours, mais *suggestion*, comme une corde vibre au son qu'elle-même doit rendre. « La poésie, dit Henri de Régnier, semble donc résigner son vieux pouvoir oratoire dont elle s'est servie si longtemps. Elle n'explique plus, elle suggère ». « Nommer un objet, répond Mallarmé, à une enquête d'Huret, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poète qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. »

Pour atteindre cette fin, on emploiera divers moyens. On fuira les choses claires, ou plutôt on ne les cherchera pas, car la plupart des émotions poétiques sont confuses, toutes pleines d'élans vagues, de possibilités imprécises qui ne deviennent claires que par un effort. « Le sens trop précis, rature, dit Mallarmé, ta vague littérature ». « Point de poésie, conclut Anatole France, sans un sens caché. » Le sens sera d'autant plus caché que le rôle du poète est de s'enfoncer dans le mystère et de tenter d'en rendre sensibles les inexprimables attirances, les obscures et vivantes palpitations. Si Paul Claudel, dit Duhamel, est « souvent mystérieux, c'est que les sujets qu'il aborde sont la proie d'un grand, d'un terrible mystère ». Pour traduire ces mystères, ces sens cachés le poète verra surgir les symboles. Le symbole n'est ni la comparaison, ni la métaphore qui sont plus ou moins cherchées ou du moins acceptées par l'intelligence. C'est

une image ou une suite d'images jaillies spontanément, et dont *on sent* (*immédiatement*, et même, au besoin, sans savoir pourquoi) qu'elles ne traduisent pas, mais qu'elles expriment, ou, mieux encore, qu'elles *contiennent* l'idée, l'émotion poétique — comme la fleur exprime une plante à laquelle pourtant elle ne ressemble pas.

Enfin la poésie suggestive, mystérieuse, symbolique sera, par-dessus tout musicale. L'influence de la musique a été profonde, en France, sur les poètes. Jusque vers 1885, la musique avait été un art parmi les arts ; elle pouvait suggérer de la poésie comme le musicien puisait de l'inspiration chez les poètes. Mais elle ne dominait pas les autres arts. Vers cette date, au contraire, elle tend à devenir l'art suprême qui contient ou plutôt qui unit et transfigure tous les autres. Le triomphe des drames musicaux de Wagner révèle à une élite de plus en plus nombreuse cette puissance d'expression totale et pour ainsi dire mystique de la musique. Dès lors les poètes rêvent de créer un art où les sons des mots soulèveront dans l'âme les mêmes émotions que la musique, sans que l'intelligence ait besoin de traduire leur sens. Mallarmé a cherché une poésie, très différente, en partie, de celle des symbolistes. Mais les symbolistes ont subi profondément l'influence de sa conception musicale de la poésie ainsi que des poèmes d'Arthur Rimbaud. Ils ont voulu faire de la poésie une *incantation*. « Elle ne chante plus, dit Henri de Régnier, elle incante. De vocale, si l'on peut dire, elle devient musicale. » Et Paul Claudel (Préface aux *Œuvres* de Rimbaud) résume la doctrine en terminant une phrase claire par des mots dont il ne faut pas chercher le sens, mais subir seulement la suggestion sonore. « Le langage en nous prend une valeur moins d'expression que de signe ; les mots fortuits qui montent à la surface de l'esprit, le refrain, l'obsession d'une phrase continuelle, forment une espèce d'incantation qui finit par coaguler la conscience... L'ombre des choses se projette *directement* sur notre imagination et vire sur son iridescence. »

La conséquence dernière de cette évolution poétique était la nécessité du vers libre. Malgré la révolution romantique, le vers français restait enfermé dans des cadres élargis ou assouplis, mais infiniment plus étroits que les mille combinaisons des rythmes musicaux. Développant les libertés de Verlaine et de Rimbaud, les symbolistes, et surtout le

théoricien le plus précis du vers libre, Gustave Kahn (en 1888 et 1897), ont rompu avec presque tout ce qui restait de règles fixes dans la tradition du vers français ; il peut y avoir des rimes, des césures, l'élision des *e* muets, des vers à pieds comptés, il n'est pas nécessaire qu'il y en ait. La seule loi est celle de la musique intérieure ; la versification romantique n'est qu'une certaine musique ; il peut y en avoir d'autres, toutes les autres, au gré de l'inspiration.

DEUX EXEMPLES DE POÈTES SYMBOLISTES

I — HENRI DE RÉGNIER

H. de Régnier est né à Honfleur en 1864. Il se lie avec la plupart des poètes contemporains, de Leconte de Lisle à Verlaine et Mallarmé. Il collabora d'abord aux revues symbolistes et publia des recueils d'allure nettement symboliste, des *Lendemain* (1885) aux *Jeux rustiques et divins* (1897) ; à partir des *Médailles d'argile* (1900), il évolue vers des poèmes dont la forme redevient nettement classique (*la Cité des Eaux*, 1902 ; *la Sandale ailée*, 1906, etc.). Il a publié, dans divers journaux, de nombreux essais et articles de critique réunis en volumes et de beaux romans (voir p. 180).

(Voir plus loin, p. 82, l'étude sur VERHAEREN, que nous aurions aussi bien pu prendre comme exemple.)

Lire : J. DE GOURMONT, *H. de Régnier et son œuvre* (1908).

Henri de Régnier n'a été un poète symboliste que parce qu'il a vécu au temps du symbolisme. Peu à peu, il est revenu à une poésie à peu près parnassienne et classique ; même, dans ses recueils symbolistes, des pièces entières, des fragments, des vers sont modelés avec la netteté harmonieuse ou la précision éclatante de ceux de ses maîtres, André Chénier et José-Maria de Heredia. Pourtant il a été symboliste avec sincérité, et cette sincérité, à la fois calculée et spontanée, trahit clairement les tendances et quelques secrets pathétiques du symbolisme.

L'âme du poète s'élance tout entière vers un rêve, vers le rêve d'une idylle où les joies des sens, du cœur et de l'art s'uniraient dans une harmonie lumineuse et sereine ; rêve d'une Arcadie peuplée de formes divines, de jeux tendres, de toutes les voluptés de la vie. Mais l'âme humaine est inquiète et trouble. L'homme a inventé la pensée et la science, la passion, l'aventure, le péché. Il veut asservir

et transformer la vie. Sous les apparences il cherche les réalités mystérieuses, sous le fuyant l'éternel, sous la joie du présent l'anxiété de l'avenir. Thème à la fois profond et banal et qui inspira cent poètes. Un poète classique l'aurait traduit en antithèses claires ou même en méditations logiquement ordonnées. Mais dans la forme spontanée du rêve intérieur, il y a plutôt, avant le travail de l'intelligence, une sorte de houle. Le rêve glisse sur le flot transparent de la vision arcadienne ; l'inquiétude moderne, les orages de la vie réelle y soulèvent des remous brusques et tourmentés, y jettent de noires ombres qui passent. Il n'y a pas d'antithèses. Ce sont des visions brouillées par des méditations mal formulées. Ainsi le passage restera sans cesse confus entre la vision poétique et la pensée poétique, entre l'image et le symbole. Le poète sera tour à tour la sirène, ivre de vie harmonieuse et sans pensée, et l'homme, « triste frère aux yeux de songe et de science ». Mais leurs deux voix ne seront plus nécessairement alternées ; on entendra l'une avec des échos obscurs et anxieux de l'autre.

De même nous ne saurons presque jamais si la poésie est faite de rêves et de fictions ou de souvenirs, de fantômes du passé. Ce qui passe dans *les Jeux rustiques et divins*, *les Médailles d'argile*, ce sont des êtres incertains, qui n'ont point de nom, point de patrie, terrestre ou divine. C'est « quelqu'un », « on », des « passantes », des « voyageurs », des « étrangers », des « ombres », des « nymphes » qui sont peut-être des Elvires ou des Évas. Et c'est le poète, mais sans qu'on sache jamais s'il ne leur donne que l'âme d'un rêve ou s'il les anime de la vie qu'il a vraiment vécue. Il semble qu'il ne le sache pas lui-même ; la poésie symbolique naît de cette oscillation, insensible et continue, où il n'y a plus ni fiction ni réalité, mais une seule réalité fictive, celle du rêve intérieur.

Pourtant cette poésie symbolique tend sans cesse, chez H. de Régnier, vers une expression classique. Si le thème reste fluide et si « la pensée » n'est qu'une « suggestion » mobile et fuyante, l'image sort constamment de la brume symbolique pour se préciser en formes brèves et harmonieuses, et souvent en admirables tableaux. Palais de brume, jardins de rêve, mais où il semble qu'une main réfléchie ait posé des statues de marbre, un vase de bronze, une gerbe de fleurs éclatantes, une seule rose précise et palpitante.

2 — LE SYMBOLISME « DÉCADENT ». — JULES LAFORGUE

J. Laforgue naquit d'une famille bretonne, à Montevideo, en 1860. Il fut pendant quelques années, à Berlin, le lecteur de l'impératrice Augusta. Il mourut en 1887. A partir de 1880 il collabora à quelques revues et, à partir de 1886, aux principales revues symbolistes. Il a publié *les Complaintes* (1885) ; *l'Imitation de Notre-Dame-la-Lune* (1886) ; les *Moralités légendaires* (1887). Un certain nombre d'œuvres inédites ont été publiées après sa mort. Elles sont réunies dans une édition des *Œuvres complètes* (*Mercure de France*, 1901-1903) et une édition des *Inédits* (*la Connaissance*, 1902). Toutes deux sont médiocres.

Lire : H. RUCHON, *Jules Laforgue* (1924).

La poésie de Jules Laforgue est fort différente de celle d'Henri de Régnier. Il ne cherchait pas à vivre dans un idéal de simplicité et de beauté grecque. Il s'était enfoncé dans un pessimisme romantique et désespéré. Il était de santé chancelante. Il était pauvre ; il menait une vie médiocre et hasardeuse. Et il avait eu l'ambition de pénétrer tous les secrets de la vie. Il avait lu et dévoré des philosophes. Mais il n'y avait trouvé que des obscurités et des contradictions. Les seuls qui lui avaient semblé sages étaient ceux qui avaient enseigné l'universelle ignorance, la nécessaire Illusion, l'asservissement de l'homme à de féroces Fatalités. C'étaient les philosophies de l'Inconscient et du Fatalisme, Hartmann et Schopenhauer. Le sage tentera d'arriver « au renoncement par la conscience de la vanité éphémère de notre planète et la contemplation de l'affolement solennel, universel, éternel et sans cœur des torrents d'étoiles ». Il ne sera d'ailleurs pas défendu à ce sage d'être poète. La poésie, parmi toutes les Illusions, est celle qui trompe le moins, et dont la chanson peut bercer un instant notre destinée désespérée. On peut rêver à des femmes, car « ces êtres-là sont adorables » ; évoquer, comme Vigny, « les cors, les cors, les cors mélancoliques », mais à une condition, qui est de n'être pas dupe de son illusion. Le poète n'est ni un Dieu, ni un Mage, ni même un être au-dessus des hommes. Il n'est que « dilettante, virtuose, guitariste ». Même il convient que ce dilettante nous donne de la vie, du « carnaval de la vie », une image vraie, c'est-à-dire carnavalesque.

Tous les poètes ont voulu exprimer de la poésie ; ils se sont simplement disputés sur ce qu'était la poésie. Mais ils sont restés des aristocrates ; ils ont dédaigné la réalité comme si elle était une plébéienne. Ils ont été, eux aussi,

les dupes d'une Illusion élégante. Laforgue ne veut pas choisir parmi les Illusions. Il accueillera toutes celles qui se présenteront, celles qui expriment ses dégoûts comme celles qui l'égareront un instant dans le rêve, des visions de vie plate et grossière comme des rêveries cosmogoniques, « sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques et du grotesque », sans aucun souci de la grammaire ou du dictionnaire. C'est l'hiver qui vient ; c'est la mélancolie romantique : « ô échos des cognées ! », « adieu vendanges » ; ce sont des jeunes filles de rêve et de légende, Ophélie « glaïeul que l'autan plie sur les lacs de folie ». Mais c'est aussi toutes les laideurs et toutes les misères, « un soleil blanc comme un crachat d'estaminet », le « sobre et vespéral mystère hebdomadaire — des statistiques sanitaires — dans les journaux ».

Jules Laforgue a créé une sorte de symbolisme splénétique et humoristique. Il a écrit les *Moralités légendaires* où il a repris sous une forme ironique, tour à tour harmonieuse et sarcastique, de vieux thèmes populaires. On peut discuter l'intérêt de cette poésie. Il est certain qu'elle a contribué à ruiner ou à combattre une règle, ou une convention puisante de l'art : celle de l'unité du ton poétique, et qu'elle a exercé une forte influence sur certains poètes contemporains.

CONCLUSION

Le symbolisme fut vivement combattu. Il évolua et il cessa d'exister comme école vers 1890-1900. Mais il fut l'expression d'une tendance qui devait lui survivre. Il aida à façonner un idéal de pensée et d'art fort différent de celui qu'avaient rêvé les générations des réalistes, naturalistes, parnassiens. Ceux-là avaient cherché leur idéal et leur inspiration dans les « documents » de la vie, les « faits » et les « expériences » de la science, la netteté plastique des formes. Des philosophes, des savants ont tenté de montrer que les certitudes de la science ne sont que des conventions, et les faits des apparences. C'est la « faillite » de la science et c'est en même temps la faillite de la réalité sensible. Pour trouver la vérité, vérité morale, vérité sociale, vérité de l'art, vérité poétique, il faut dépasser ce monde sensible qui n'a d'intérêt que pour la vie pratique. Trop longtemps on a été dupe de ses commodités banales et de ses fausses clartés. Il ne peut

être que le monde des médiocres ou des sots. Si la vérité existe, elle est dans un monde caché. L'artiste doit partir à la recherche de ce monde caché.

Les poètes de l'école symboliste ont été extrêmement nombreux. Ils ont fondé un grand nombre de cénacles et de revues plus ou moins éphémères dont les principales ont été, de 1885 à 1895 : *la Vogue*, les *Entretiens politiques et littéraires*, *la Wallonie* (revue belge), *la Revue indépendante*, *le Décadent* ; deux revues qui ont eu une assez longue existence et dont l'action a été assez profonde : *la Plume* (fondée en 1889) et *la Revue blanche* (fondée en 1891) ; enfin le *Mercure de France* (fondé en 1889), qui s'est placé rapidement au premier rang des revues françaises. Ceux de ces poètes dont l'œuvre semble avoir été le plus lue sont :

Gustave KAHN (né en 1859 ; il fonda, en 1886, *la Vogue* et, avec Moréas et Paul Adam, *le Symboliste*. Il a publié : *les Palais nomades*, 1887 ; *Chansons d'amant*, 1891 ; *Domaine de fée*, 1895 ; *le Livre d'images*, 1897 ; de bons romans pittoresques : *l'Adultère sentimental*, 1902, et des essais). Un des théoriciens du symbolisme. Il a été le premier, non pas à user d'un vers libéré, mais à faire, avec méthode, la théorie du vers libre. Sa langue et son style restent généralement fidèles à une forte tradition classique ; les audaces en sont mesurées et ne dépassent pas celles d'un Verlaine. La valeur symbolique de sa poésie naît des sentiments qu'il a voulu chanter et qui sont les « nuances » de l'âme, un « désir pénétrant et vague », « l'âcreté d'un malheur inéclos », le « cœur enseveli ». Pour traduire ces nuances et ces mélancolies, il a usé habilement des symboles, des évocations brumeuses, des développements elliptiques, de toutes les suggestions du symbolisme. Dans ses dernières œuvres poétiques (*Domaine de fée* ; *le Livre d'images* ; etc.), il est revenu à une inspiration plus simple et qui se rapproche souvent des sujets et du style des légendes populaires. G. Kahn, en dehors de son œuvre poétique, a collaboré brillamment à un grand nombre de revues et de journaux.

René GHIL (né en 1862 ; il a publié une théorie poétique : *le Traité du verbe*, 1886, et une Œuvre distribuée en parties,

divisée en livres : 1^{re} partie, *Dire du mieux* ; l. I, *Le meilleur devenir*, 1889, etc. ; 2^e partie, *Dire des sangs*, 1898, etc...), a tenté une sorte de symbolisme méthodique et a conçu une grande œuvre où tout, depuis le plan général des parties, en passant par l'ordonnance des livres de chaque partie et le développement de chaque livre, jusqu'au détail du rythme et du style, serait une sorte d'orchestration grandiose d'une vaste pensée à la fois poétique, philosophique et scientifique ; développement non pas logique et intellectuel, mais musical et rythmique d'une vision à la fois intuitive et réfléchie du monde. L'œuvre est inachevée. Il est malaisé d'y retrouver les intentions du poète et parfois même une intention ; mais bien des fragments, ceux dont le style est moins savamment obscurci, ont de la grâce ou de la puissance.

Georges RODENBACH (1855-1898, poète belge, né à Tournai et d'origine flamande) n'a guère écrit ni dans le style ni dans les rythmes de la poésie symbolique ; langue, style, rythmes sont conformes presque toujours, malgré d'apparentes audaces, à la tradition classique ; ils subissent tout au plus l'influence de Baudelaire et Verlaine. Mais il a chanté des thèmes chers aux symbolistes comme le titre même de ses recueils l'indique (*le Règne du silence*, 1891 ; *Bruges la Morte*, 1892 [roman] ; *les Vies encloses*, 1896, etc...) : des somnolences rêveuses, des apaisements mystiques, des « âmes à qui le bruit fait mal », de paysages de douceur et de tristesse, hantés par des visions d'abandon et de mort. Cette poésie de langueur et de renoncement a eu un très vif succès, et elle a mis la ville de Bruges à la mode.

Francis VIÉLÉ-GRIFFIN (né en 1864 à Norfolk, États-Unis ; il a collaboré aux principales revues symbolistes, publié des *Poèmes et poésies* [écrits de 1886 à 1893], 1895 ; *la Clarté de vie*, 1897 ; *la Légende ailée de Wieland le Forgeron*, 1900, etc...). Il n'a pas cherché lui non plus à traduire par des symboles obscurs l'obscurité des âmes ou de la vie. Son style est presque toujours aisé et clair. Il use volontiers du vers libre, mais il se sert aussi des rythmes classiques. Il a trouvé plutôt son inspiration poétique dans un retour à une sorte de simplicité subtile, d'alliance entre « l'appel du rêve » et la « clarté de vie ». Poésie à la fois rêveuse et robuste, elliptique et claire et qui semble, de plus en plus, être l'une des œuvres symbolistes qui échapperont à l'oubli.

Le temps semble aussi dégager la valeur de l'œuvre de Stuart MERRILL (1863-1915, né également aux États-Unis, près de New-York). Il vint en France à deux ans. Il collabora à plusieurs revues symbolistes. Ses recueils sont : *les Gammes*, 1887 ; *les Fastes*, 1891 ; *Petits poèmes d'automne*, 1895 ; *les Quatre Saisons*, 1909 ; *Une voix dans la foule*, 1909). Cette œuvre a subi l'influence des Parnassiens, de Baudelaire et, plus précisément encore, celle de la poésie symboliste : raffinements de style, thèmes de mystères et de songes, symboles tantôt clairs et tantôt masqués de voiles, vers libres qui ne sont plus parfois qu'une sorte de prose rythmique. Mais le symbolisme n'y est guère qu'une grâce légère ou une brume harmonieuse. Les thèmes poétiques sont lucides, leur ordonnance aisée et claire. Sous les moires de tissus rares et les vapeurs de tissus fluides on aperçoit sans cesse la ligne harmonieuse et forte d'un art classique.

Paul FORT (né en 1872. Il a fondé un « théâtre d'art » qui vécut de 1890 à 1893. Après avoir publié quelques plaquettes de vers, il a donné une trentaine de Recueils de *Ballades françaises*, poèmes en prose rythmée qui s'échelonnent depuis 1896. Il a fait jouer deux pièces, sortes de légendes dramatiques : *Isabeau de Bavière* et *Louis XI curieux homme*). Il a vraiment créé une sorte de prose poétique. Dix écrivains, depuis le xvi^e siècle jusqu'à Baudelaire, avaient tenté d'écrire des « poèmes en prose » ; ce n'était guère qu'une prose maniérée ou plus harmonieuse. Les poèmes en prose de Paul Fort ont découvert un rythme qui n'est pas celui du vers et qui plane au-dessus de la prose. Il a mis ce rythme au service d'une inspiration où les images naissent inépuisablement, tantôt précises et éclatantes, tantôt mystérieuses et mélancoliques. Une sorte de réalisme poétique se mêle à l'intuition et à la suggestion symboliques. Le poème reste suspendu entre la vision du réel et la chimère du rêve, comme le rythme entre la prose et le vers. Les œuvres les plus vigoureuses de Paul Fort semblent être les ballades où il a chanté des thèmes populaires ou très simples en mêlant, avec un art délicat et savant, la simplicité du langage familier, les grâces naïves des plaintes et les retentissements profonds du lyrisme symbolique.

L'œuvre de Francis JAMMES (né en 1868. *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* [1888-1897], 1898 ; *le Triomphe de la vie*, 1901 ; *les Géorgiques chrétiennes*, 1911-1912, etc. ; des

Mémoires et de charmants contes en prose) est une sorte d'apurement mystique, rustique et familier du symbolisme. Le symbolisme cherchait le mystère et l'ombre ; il s'enfonçait dans les songes. L'œuvre de Jammes trouve au contraire la poésie dans les choses les plus simples, dans les destinées les plus humbles ; elle se fait volontairement pauvre, effacée et comme mendiante. « Mon Dieu, vous m'avez appelé parmi les hommes. Me voici... J'ai écrit avec les mots que vous avez enseignés à ma mère et à mon père qui me les ont transmis. » Le lecteur peut sourire parfois de certaines naïvetés qui semblent un peu calculées. Mais Francis Jammes a retrouvé des sources vives et fraîches de la poésie. Sa sincérité est profonde et pathétique. Il aime vraiment et il fait aimer les candeurs, les âmes transparentes, les vies frêles et paisibles des choses. La musique discrète du rythme, une image sobre et vivante, un mot coloré semblent traduire l'harmonie presque insaisissable, la beauté cachée dans toute œuvre de Dieu.

Parmi les poètes qui se sont plus ou moins rattachés à l'école symboliste, il faut citer :

Tristan CORBIÈRE (1845-1875) qui est un précurseur du symbolisme, puisque son recueil unique *les Amours jaunes* a paru en 1873. Il est d'ailleurs resté tout à fait inconnu jusqu'au jour où, dix ans plus tard, Verlaine le révéla. C'est une poésie à la fois rudimentaire et précieuse, naïve et sarcastique.

Germain NOUVEAU (1852-1920). Ami de Verlaine et de Rimbaud. Il disparut un beau jour et se mit, par piété, à vivre, jusqu'à sa mort, dans la misère et d'aumônes. Ses poésies, publiées par d'anciens amis, sont ou bien des vers mystiques, d'une sincérité touchante et parfois vigoureuse, ou des vers ironiques et fantaisistes (*Poèmes d'Humilis*, 1910).

Édouard DUJARDIN (né en 1861) a dirigé plusieurs revues de « Jeunes ». Ses *Poésies* ont été réunies en volume en 1913.

Max ELSKAMP (Belge, né en 1862). Poèmes symbolistes, d'une naïveté délicate et subtile (*la Louange de la Vie*, 1898).

Albert MOCKEL (Belge, né en 1866) a joué un rôle important dans le développement de la poésie symboliste ; il a été notamment, en Belgique, le plus écouté de cette école.

Outre des vers d'une simplicité subtile (*Chantezable, un peu naïve*, 1891), ou d'un mystère harmonieux (*Clartés*, 1902 ; la très belle *Flamme immortelle*, 1927), il a publié de beaux contes poétiques d'un style à la fois fluide et robuste, et des œuvres critiques pénétrantes.

Adolphe RETTÉ (né en 1863) a publié d'abord des recueils d'inspiration symboliste (à partir de 1887), dont le mystère est d'ailleurs harmonieux et transparent, puis des œuvres de forme plus classique et d'inspiration plus large (*la Forêt bruissante*, 1896 ; *Poésies*, 1906, etc...).

André SPIRE (né en 1868) a publié des poèmes dont la langue a la clarté classique, mais dont les vers n'ont plus de rythme syllabique et sont même rarement rimés (*Poèmes juifs*, 1919, etc.).

Georges MARLOW (Belge). Vers d'inspiration symboliste, qui ont de la vigueur et du frémissement (*Hélène*, 1927).

Un certain nombre de poètes se rattachent au mouvement symboliste, mais la technique de leurs poèmes reste généralement assez proche de celle des romantiques et parnassiens.

André-Ferdinand HÉROLD (né en 1865) a publié de belles traductions ou adaptations d'œuvres dramatiques étrangères (*l'Anneau de Çakuntala*, 1895 ; *Paphnutius* de Hrotsvitha, 1897 ; *les Perses* d'Eschyle, 1896, etc...) et des poèmes où se mêlent l'inspiration antique et classique et des thèmes symbolistes (*les Pœans et les Thrènes*, 1890 ; *Chevaleries sentimentales*, 1893, etc...).

André FONTAINAS (Belge, né à Bruxelles en 1865) a recueilli ses poèmes sous le titre qui en symbolise les charmes voilés de *Crépuscules* (*les Vergers illusoires, les Estuaires d'ombre*, etc...).

Ephraïm MIKHAEL (1866-1890), mort à vingt-quatre ans, a écrit des vers nostalgiques où l'influence de Baudelaire, du Parnasse et de Verlaine est évidente, mais qui ont de la vigueur et de l'harmonie. Poèmes réunis dans les *Œuvres* (1890).

Pierre QUILLARD (1864-1912) a publié des œuvres d'érudition sur la littérature grecque et des vers qui unissent, comme chez A.-F. Hérold, les évocations antiques et la technique parnas-

sienne à la sensibilité des poètes symbolistes. Le titre de *la Lyre héroïque et dolente*, recueil des vers antérieurement publiés (1897), indique à lui seul cette alliance.

Emmanuel SIGNORET (1872-1900) a publié des recueils ardents, plus romantiques que symbolistes malgré quelques nouveautés de style (*Vers dorés*, 1896 ; *la Souffrance des eaux*, 1899).

Edmond FLEG (Suisse, né en 1874). Œuvre originale qui comprend des poèmes sur des thèmes juifs (*Écoute Israël*, 1922) ; des pièces de théâtre pittoresques et vigoureuses (*le Juif du pape*, 1926, etc...) et un roman qui analyse avec une simplicité subtile et pathétique l'âme d'un enfant (*l'Enfant prophète*, 1926).

Tristan KLINGSOR, plus jeune que la génération symboliste (né en 1874), a publié des vers d'une simplicité harmonieuse et claire, « d'un trait fin et rapide » et qui se rattachent surtout au symbolisme par la liberté absolue des rythmes (*Schéhérazade*, 1903 ; *Poèmes de Bohême*, 1913).

Charles VAN LERBERGHE (Belge, né à Gand en 1867, mort en 1907) a usé du vers libre des symbolistes et traduit avec une délicate puissance, comme les symbolistes, les mystères des cœurs et des êtres, les « entrevisions » de la pensée et de la vie. Mais il a su garder la langue nette et le style sobre et pur d'un poète classique. En même temps la méditation intérieure tend, surtout dans *la Chanson d'Ève*, aux amples et profondes méditations lyriques sur l'Être et la Destinée (*Entrevisions*, 1898 ; *la Chanson d'Ève*, 1904).

Pour les œuvres poétiques de :

C. Maclair, voir p. 140 ; J. Romains, p. 82 ; Saint-Georges de Bouhéliér, p. 190 ; P. Morand, p. 188 ; P.-J. Toulet, p. 216 ; P. Claudel, p. 103 ; Ch. Derennes, p. 217.

Parmi les romanciers ou conteurs qui ont subi l'influence du symbolisme, le plus remarquable est Marcel SCHWOB (1867-1905). C'est un esprit très lucide et très curieux. Il a fait inégalement le tour des littératures et des doctrines. Son œuvre critique (par exemple *Spicilège*, 1896) étudie Fr. Villon, R.-L. Stevenson, G. Meredith, la Terreur et la Pitié, la Perversité, la

Différence et la Ressemblance, le Rire, l'Amour, l'Art, l'Anarchie, etc. Dans son œuvre de conteur il est capable de ressusciter avec le même art précis le réalisme pittoresque des mimes grecs, la candeur des légendes médiévales, l'effusion des œuvres mystiques. Il passe de l'humour de Meredith ou d'Edgar Poe au jeu subtil des dialogues platoniciens. Mais cette curiosité raisonneuse le mène à une conception du monde toute pénétrée de suggestions symboliques et mystiques. « Nous sommes des mots, mais joints dans la phrase de l'univers, jointe elle-même à la glorieuse période qui est une en sa pensée. » Son originalité est dans l'alternance et la fusion de la sobriété et de la netteté classique, d'une critique aiguë, et de la vision mystique (*Vies imaginaires*, 1896 ; *la Lampe de Psyché*, 1903, etc...) Ses romans (*Cœur double*, 1892 ; *le Roi au masque d'or*, 1892, etc...) ont les mêmes caractères et le même intérêt.



CHAPITRE III

LA SOCIÉTÉ CONTRE L'INDIVIDU

La bataille entre les tendances anciennes de la pensée et de l'art se poursuivait d'ailleurs sur d'autres terrains. La tradition romantique ou même la tradition réaliste et scientifique tendaient soit à exalter, soit à isoler l'individu. Le *moi* du penseur, de l'artiste est le centre du monde ou tout au moins le centre de ses études. Les choses se rencontrent en lui plus qu'il ne se disperse dans les choses. A cette conception égoïste de la vie, de la pensée, de l'art, on allait bientôt opposer une conception « altruiste » et sociale. Toutefois la lutte fut longue et la victoire sembla assurée, longtemps, à la tendance individualiste.

SURVIVANCES ET TRANSFORMATIONS DU ROMANTISME

LES DERNIERS ROMANTIQUES. — BARBEY D'AUREVILLY

Barbey d'Aurevilly (1808-1889) a consacré toute sa vie aux lettres, avec une fougue impétueuse et hautaine. Il combattit le romantisme, puis le naturalisme et toutes sortes d'écrivains qui ne lui plaisaient pas, dans des articles acerbes et pittoresques, depuis 1860 jusqu'à sa mort. Dédaigneux de toutes les nécessités pratiques de la vie et fort orgueilleux de son nom, de sa prestance, de son talent, il vécut dans une sorte de misère superbe et glorieuse. Outre ses articles de critique réunis en volumes (*les Œuvres et les Hommes*; *le Théâtre contemporain*, etc.), il a publié des romans et des nouvelles : *Une vieille maîtresse* (1851); *l'Ensorcelée* (1854); *le Chevalier des Touches* (1864); *Un prêtre marié* (1865); *les Diaboliques* (1874), etc.

Lire : H. BORDEAUX, *le Walter Scott normand* : Barbey d'Aurevilly (1925).

Barbey d'Aurevilly adversaire du romantisme. — Il y a dans la philosophie et dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly toutes sortes de choses qui n'étaient pas romantiques. Il était aristocrate, superbement, et non pas démocrate. Après avoir traversé une crise d'incrédulité pessimiste, il s'était peu à peu converti, sous l'influence d'Eugénie de Guérin et de Brucker. Il avait fait sienne, en la déformant à sa mesure, la philosophie autoritaire et théocratique d'un de Bonald. Il voulait une société soumise à la tradition et à la

foi. Dans son art même et, pour une part, dans les sujets de ses romans il a subi l'influence des réalistes ou il a été réaliste à sa façon. Il a raconté des souvenirs. Le décor n'est pas une fiction ; c'est, très souvent, une Normandie qu'il a vue avec des yeux aigus et fidèles, et dont il a donné des images où la vie est aussi exacte que dans les romans de Flaubert. Il a contribué à créer cette forme de roman réaliste qu'est le roman « régionaliste », celui qui cherche, au lieu de décors généraux, les aspects plus précis d'une province, d'un milieu bien déterminé.

Le romantisme de Barbey d'Aurevilly. — L'influence essentielle de Barbey d'Aurevilly a été pourtant une sorte d'influence romantique. « Je suis, disait-il, un intense » ; et l'intensité l'a conduit, comme juste, à la névrose, à un « horrible poids, à une morne angoisse », voire à l'alcool et à l'éther. Il se sauva de cette détresse par un effort de volonté. Mais, quand il devint, vers 1880, presque célèbre, il fut pour beaucoup comme un maître du dandysme et de l'outrance. Il affichait un mépris superbe des conventions bourgeoises et des prudences hypocrites. Il était le « connétable des lettres », drapant dans une cape orgueilleuse sa demi-gueuserie avec son arrogance d'artiste, brandissant les métaphores comme des épées contre la platitude, la sottise et l'arrivisme. Ses sujets de romans étaient le plus souvent des sujets sataniques ou forcenés, des études d'âmes violentes ses nouvelles pouvaient être réunies sous le titre *les Diaboliques*. Sa critique, copieuse, inépuisable, était moins une critique qu'une exaltation lyrique ou un réquisitoire. Il a été, pendant quinze ans, contre l'école naturaliste, le héraut de l'enthousiasme et de la fantaisie.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Villiers de l'Isle-Adam (1840-1889) a mené jusqu'à la fin de ses jours, et malgré la dignité de son caractère, une existence difficile et souvent misérable que la légende a exagérée, mais qui l'a contraint à d'obscures et cruelles aventures. La plupart de ses œuvres ont été remaniées à plusieurs reprises : *Axel* (1872 et 1890) ; *Histoires moroses*, à partir de 1867, reprises et complétées sous le titre de *Contes cruels* (1883) ; *L'Ève future* (1886), etc.

Lire : E. DE ROUGEMONT, *Villiers de l'Isle-Adam* (1910).

Villiers était, lui aussi, violemment romantique. « Il y a, disait-il, les romantiques et les imbéciles ». Il a voulu prouver

qu'il n'était pas un imbécile en préférant une misère libre et vagabonde à la sagesse d'une vie ordonnée. Tout un univers de projets naissait dans sa cervelle ; ils venaient l'un l'autre se détruire et il lui arrivait, au sortir de ses rêves, de coucher sous les ponts. Du moins c'était un splendide univers. On y vole de cime en cime, à moins qu'on n'y roule dans les abîmes. L'amour y est une passion sublime et farouche. Il faut à ses héros des sensations véhémentes et l'un d'eux se fait bourreau, artiste bourreau, avec le rêve de devenir « exécuteur des hautes œuvres général de toutes les capitales de l'Europe ». Villiers ne s'intéresse guère à la banalité des âmes et des vies communes. Il lui faut les mystères troubles des pressentiments et des angoisses ; ou bien la splendeur des contes épiques et mystiques ou des curiosités métaphysiques. Ce romantisme n'était pas toujours du meilleur aloi. Mais Villiers était sincère et il était artiste. Il n'a pas emprunté au romantisme de 1830 sa prolixité oratoire et son sentimentalisme larmoyant. Il a le style impérieux, l'image puissante et brève, une exaltation sans cesse contenue par le sarcasme. Il fut, lui aussi, un maître de style et d'« art noble » pour ceux qui résistaient au naturalisme. « Peut-être que, dit Remy de Gourmont, vers 1889, nous nous faisons du génie de Villiers une idée exagérée ». Mais on le tint pour un homme de génie.

LE ROMANTISME ERRANT.— PIERRE LOTI

Pierre Loti [Julien Viaud] (1850-1923) est né à Lorient d'une famille protestante et grave. Il entra à l'École navale, fit consciencieusement son métier d'officier de marine, s'éprit quelque temps d'exercices physiques, puis, après le succès d'*Aziyadé*, se consacra surtout à la littérature, sans cesser d'appartenir à l'armée navale. Il a publié des romans : *Aziyadé* (1879) ; *le Mariage de Loti* (1882) ; *Mon frère Yves* (1883) ; *Pêcheurs d'Islande* (1886) ; *Madame Chrysanthème* (1887) ; *Fantôme d'Orient* (1892) ; *Ramuntcho* (1897), etc... ; des récits de voyage : *Jérusalem* (1895) ; *Vers Ispahan* (1904) ; *Un pèlerin d'Angkor* (1911), etc... ; des ouvrages d'actualité. Son fils a publié, après sa mort, le *Journal de sa vie*.

Lire : N. SERBAN, *Pierre Loti, sa vie et son œuvre* (1924).

Le réalisme de Loti. — L'Art de Pierre Loti est loin d'être un art romantique. Il se vantait de lire fort peu et de rester indifférent à la littérature contemporaine. Mais il vivait tout de même après Flaubert et au temps de Maupassant. Il s'est donc soucié d'être exact et parfois d'être « documen-

taire ». Il décrit ce qu'il a vu, les pays où il a vécu et non pas ceux qu'il a rêvés, pour nous donner la sensation juste de ce qu'il a vu. Quand il n'a pas vu, il lui arrive de s'informer, sur la vie des pêcheurs d'Islande, sur les « désenchantées » des harems, au risque même de se faire mystifier par une désenchantée qui n'était qu'une Parisienne déguisée. Surtout il a appris de l'école réaliste l'art de la sobriété ; c'est par le choix et la propriété des images et des mots plutôt que par leur profusion éclatante qu'il tente d'exprimer la vie des hommes et des choses.

Le romantisme du caractère. — Mais il avait un caractère tourmenté par les maux les plus cruels du romantisme. Orgueilleux et timide, avide d'amour et défiant de l'amour, il a rêvé d'une vie confiante et tendre et n'a su que s'isoler dans une solitude douloureuse. Surtout il a cherché la certitude et l'absolu, et il n'a trouvé dans ses méditations et ses expériences que l'inconstance des âmes, la fuite et le néant des choses. Sans cesse il est allé découvrir sous des cieus nouveaux des formes nouvelles de la vie, des aspects inconnus de l'âme ; mais sous leurs apparences il a retrouvé la même évidence : rien ne dure et tout s'engloutit dans la mort sans réveil. « Je ne crois à rien, ni à personne, je n'aime personne ni rien ; je n'ai ni foi, ni espérance ; j'ai mis vingt-sept ans à en venir là. » Toute son œuvre sera ainsi une lamentation pathétique sur la destinée, un cri de détresse romantique qu'il écouterait se perdre, sous tous les cieus du monde, dans un infini hostile et sans écho.

La lutte contre le pessimisme. — Mais s'il était désespéré à vingt-sept ans, il ne s'est pas résigné au désespoir. Les Renés ou les Lélias dressent devant le monde la tour de leur pessimisme et s'y enferment orgueilleusement. Loti a tout essayé pour s'en évader. C'est cette fuite pathétique qu'il fait, pour une part, la vérité humaine de son œuvre. Comme les romantiques, il a cherché la gloire ; il a savouré les vanités du succès et il n'a pas dédaigné de les préparer avec quelque adresse. Il a mis dans ses romans-confidences autant de romanesque parfois que d'humble vérité. Jamais, par exemple, la véritable Rarahu du *Mariage de Loti* n'est morte dans une tragique déchéance. Jamais il n'a pu rencontrer à Constantinople la tendre et douloureuse Aziyadé ;

elle n'a été qu'une aventure banale transfigurée par un songe. Mais Loti s'est rassasié très vite de ces joies trop vaines. Il a rêvé non point du bonheur délicat d'un penseur ou d'un artiste, mais du bonheur élémentaire de ceux qui vivent avec des pensers confus, des instincts et des habitudes. Il a repris le rêve de Jean-Jacques Rousseau, l'idylle du bon sauvage ou celle des races primitives qui semblent n'avoir ajouté à la vie sauvage que des règles traditionnelles de sécurité sociale ; il a envié des pêcheurs bretons, des contrebandiers basques, des fillettes tahitiennes et des mousmés japonaises. Il y a cherché une forme simple et paisible de l'amour, tout proche de la vie naïve des sens, transfiguré pourtant par la gentillesse, la confiance, la caresse, ignorant des exigences et des tourments de la passion.

Il s'est aisément aperçu que les âmes primitives n'étaient pas plus sûres que les complications des civilisés. L'oubli qu'on y trouve n'est qu'un leurre rapide. Cherchons donc cet oubli « ailleurs ». Trompons l'anxiété par les départs. Efforçons-nous de croire qu'en changeant d'horizons nous laisserons derrière nous nos tourments. Sans cesse, grâce à son métier de marin, Loti court vers ces « ailleurs ». Il sait qu'il y retrouvera vite les mêmes ténèbres, la même angoisse humaine. Du moins il se sera divertì. Et quand, de divertissement en divertissement il s'arrêtera comme épuisé il ne lui restera plus qu'à ne plus penser. Il se réfugiera dans une sorte de bercement, où l'âme endolorie se perd dans une léthargie apaisée. Il aimera « la grande monotonie de la mer », ces paysages aux lignes calmes, aux immensités silencieuses qui semblent faire entrer en nous leur silence, mers brumeuses de l'Islande, landes bretonnes, déserts incendiés d'un soleil immobile ; et c'est en traduisant ces monotonies, ces immensités et ces flottements de l'âme dispersée dans le vague des choses que Loti a été vraiment un créateur. Il a été le poète des torpeurs mélancoliques.

L'humanisme de Loti. — Il s'est élevé d'ailleurs au-dessus du romantisme par un effort sincère pour enseigner autre chose que l'égoïsme et le désespoir accablé. Il a cru ou il a tenté de croire à la « pitié suprême ». Pitié de l'homme pour l'homme et même pour toute créature ; révolte agissante contre toute douleur injuste, contre l'immense barbarie de la création. Confiance, effort de confiance dans une obs-

cure et surhumaine volonté qui prend, elle aussi, en pitié la souffrance. « La Pitié suprême vers laquelle se tendent nos mains de désespérés, il faut qu'elle existe, quelque nom qu'on lui donne. » Ainsi le pessimisme de Loti cesse très souvent d'être une pitié de lui-même, une prière au monde de pleurer sur sa destinée. Sans doute ses romans sont presque toujours des romans de confidences. La publication de ses *Mémoires* a précisé le besoin qu'avait Loti de se raconter à l'Univers et de ne faire du roman qu'avec ses romans. Mais les romantiques ne nous proposaient leur douleur que parce qu'ils la jugeaient sublime et unique ; elle était leur piédestal. Il y a au contraire chez Loti une humilité pathétique ; il ne voit dans sa misère que l'universelle misère ; en se racontant, il est convaincu de faire l'histoire de l'humaine condition.

LE CULTE DU MOI.

LES PREMIÈRES ŒUVRES DE MAURICE BARRÈS

M. Barrès (1862-1923) est né à Charmes, en Lorraine. Il publia d'abord trois essais réunis sous le titre de *le Culte du moi* : I. *Sous l'œil des barbares* (1888) ; II. *Un homme libre* (1889) ; III. *Le Jardin de Bérénice* (1891) ; un récit de voyage et méditations en Espagne : *Du sang, de la volupté et de la mort* (1893), etc... Quand son individualisme eut évolué vers le nationalisme, il écrivit le roman de l'énergie nationale : I. *Les Déracinés* (1897) ; II. *L'Appel au soldat* (1900) ; III. *Leurs figures* (1902), puis *Colette Baudouche* (1909). Il a écrit également des sortes d'essais philosophiques et lyriques : *Amor et dolori sacrum* (1903) ; *le Voyage de Sparte* (1906) ; *Greco ou le secret de Tolède* (1912) ; *la Colline inspirée* (1913), etc... ; des ouvrages de discussion politique, etc.

Lire : V. GIRAUD, *les Maîtres de l'heure* (1923) ; — H. BREMOND, *Maurice Barrès* (1924).

Influence de Stendhal et de Nietzsche. — Le jeune homme d'aujourd'hui, dit P. Bourget, dans la préface du *Disciple*, est un « nihiliste délicat... ; comme il est effrayant à rencontrer et comme il abonde !... il ne croira jamais à quoi que ce soit, sinon au jeu amusé de son esprit qu'il a transformé en un outil de perversité élégante. Nous avons tous failli l'être ». L'outil a été façonné en partie par le scepticisme de Renan, mais le scepticisme renanien n'était ni pervers ni pessimiste. Celui de 1889 a plutôt reçu sa forme de Stendhal et de Nietzsche. La réputation de Stendhal est restée assez médiocre jusque vers 1850 ou 1860. Elle n'a grandi vraiment jusqu'à la gloire qu'après 1880. Taine, P. Bourget, puis des cénacles de jeunes

célébrèrent la puissance de son analyse psychologique et s'éprirent de son « égotisme ». Le sage fut celui qui, comme lui, ne cherchait dans la vie qu'un plaisir intelligent et raffiné. Stendhal n'avait pas donné la justification philosophique de sa doctrine, du moins sa philosophie d'idéologue était un peu courte pour des cerveaux modernes. L'œuvre de Nietzsche, au contraire, vint donner au scepticisme égoïste la force d'un système vigoureux. Nietzsche s'élève avec violence contre la morale d'esclaves qui depuis la diffusion du christianisme asservit le monde ; la charité, l'égalité, la fraternité sont des illusions lâches qui essaient vainement de ruser avec les lois de la vie. Ces lois, ce sont la lutte, l'écrasement du plus faible, le triomphe du plus fort qui, exalté par la bataille, devient surhomme et le maître, bien-faisant sans le vouloir, de tous les autres. « Dieu est mort, dit Zarathoustra — le Dieu chrétien —. Je vous enseigne le Surhumain. L'homme est quelque chose qui doit être surmonté. » Le surhomme de Nietzsche fut très à la mode parmi la jeunesse intellectuelle vers 1900. Ses œuvres furent traduites de 1892 à 1900 et assez souvent rééditées. Une romancière put intituler l'une de ses œuvres *Nietzschéenne*. Les premiers romans de M. Barrès vinrent donner à cet individualisme métaphysique le prestige de l'art.

Les « traités de la culture du moi ». — C'est le titre que Barrès donna à l'ensemble de ses premières œuvres. Cette culture n'était pas un exercice de la volonté, mais une analyse qui poussait, dans le recueillement de la solitude, jusqu'aux limites extrêmes de la conscience. « Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible... Pour moi, uniquement curieux de surveiller mes sensations et qui désire m'anémier tant j'ai le goût des frissons délicats ». C'est là, peut-être, un « cabotinage supérieur », mais il faut l'« adorer », car c'est lui qui nous donne la connaissance exacte de nous-même, d'un moi infiniment plus riche, plus divers, plus charmant que le moi ordonné et convenu des classiques, le moi grossier et rudimentaire des naturalistes. Aimons « le désarroi des puissances de l'âme » ; « assistons au choc de nos divers « moi ». C'est ce jeu, ou plutôt la connaissance de ce jeu qui est le sel de la vie ou du moins le seul exercice de la pensée qui ne soit pas une duperie.

C'était bien là un scepticisme. Le moi de Barrès, disait

Anatole France, « est fait d'affaisements, de troubles, d'hésitations, et si compliqué que c'est un héroïque travail de le contenir. Une perpétuelle ironie le subtilise et le dévore ». Les premiers disciples de Barrès furent surtout sensibles à l'ironie, à la subtilité, à ce repliement où l'on s'amenuise jusqu'à s'user. Il y avait pourtant, dans la « culture du moi », autre chose.

Les tendances positives de la culture du moi. — Il y avait d'abord une protestation. Comme tous ceux dont nous avons parlé, Barrès réagissait contre l'école qui « prenait la grossièreté pour de la force, l'obscénité pour de la passion, et des tableaux en trompe-l'œil pour des pages grouillantes de vie ». C'était en même temps un effort pour échapper au désarroi ; Barrès s'adressait à « des jeunes gens modernes... cosmopolites errant à travers la culture humaine ». L'analyse du moi, faite dans la solitude et même loin des livres, était un repos dans ce vagabondage. On y gagnait d'abord de s'habituer à la clairvoyance, de chercher des idées justes plutôt que des idées brillantes. « La force de l'intelligence et de la sensibilité appartient à ceux-là seuls qui vivent dans un contact sincère avec leur moi. » C'est là d'ailleurs « la seule méthode des poètes et des mystiques ». Et c'est la seule, peut-être, qui puisse nous hausser, hors du doute, vers un idéal. Loin du « moi actuel », nous deviendrons des hommes « soucieux de l'univers qu'ils renferment et du moi supérieur qu'ils ne sont pas encore ». Peut-être même ce moi supérieur sera-t-il fort différent du Surhomme de Nietzsche qui n'a pas d'autre loi que l'accomplissement orgueilleux et égoïste de lui-même. Il doit y avoir dans l'analyse du moi une « souffrance et une humiliation vivifiantes », comme l'humiliation des ascètes et « l'examen de conscience » des chrétiens. Nous sommes mal à l'aise « dans les formules et les préjugés héréditaires » ; la connaissance du moi « finira bien par dégager d'elle-même une morale et des devoirs nouveaux ».

Vers la nouvelle morale. — Barrès lui-même, lorsqu'il eut évolué, fit effort pour démontrer que cette morale était au fond de ses œuvres sceptiques. Il y mit quelque complaisance. Mais ces œuvres recélaient vraiment les tendances qui devaient le conduire du doute à la croyance, de l'analyse

vers des synthèses. L'analyse n'était pas toujours voluptueusement paresseuse ; elle trahissait un effort conduit « sinon par la sèche logique de l'école, du moins par cette logique supérieure d'un arbre cherchant la lumière et cédant à sa nécessité intérieure ». « Je n'allai point droit sur la vérité comme une flèche sur sa cible. » Le plus souvent la flèche d'un archer manque sa cible. Lentement au contraire et sûrement, l'analyse du moi conduit à cette conclusion que le moi, si divers et si subtil, n'est subtil et divers que parce qu'il n'est qu'une apparence. « Le moi, soumis à l'analyse un peu sérieusement, s'anéantit et ne laisse que la société dont il est l'éphémère produit... A force d'humiliation, ma pensée, d'abord si fière d'être libre, arrive à constater sa dépendance de cette terre et de ces morts qui, bien avant que je naquisse, l'ont commandée presque dans ses nuances. » Ainsi de la culture du moi, Barrès va être amené au culte des morts et de la tradition.

L'art de Barrès. — La séduction des premières œuvres de Barrès vint d'ailleurs de leur art au moins autant que de leur doctrine. Art divers et subtil comme la pensée qu'il voulait traduire. A la fois classique par la sobriété de la phrase, par la discrétion voulue du vocabulaire, par la simplicité et la netteté du rythme ; et romantique, audacieux, moderne, par la brusque surprise d'images éclatantes, de tours de style vigoureux, de nuances délicates et justes dans le sens des mots. Clair et classique dans le mouvement des phrases, dans le détail des images ; enveloppé et mystérieux dans le dédain des préparations logiques, des transitions oratoires et scolaires, des enchaînements méthodiques et linéaires d'idées. Musical enfin et suggestif comme de la poésie, par une sorte de retentissement qui prolonge la pensée claire vers un au-delà, vers l'inexprimable.

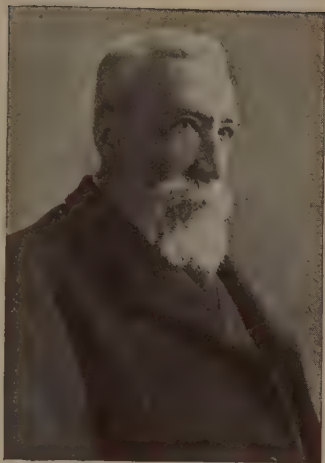
(Pour les autres romans de Barrès, voir p. 80.)

L'inspiration des romans de Jules VALLÈS (1833-1885) diffère profondément de celle des romans de M. Barrès. Mais ils ont été lus avec ferveur comme des revendications éloquentes de l'individu opprimé par une société menteuse et tyrannique. Vallès s'était d'abord intéressé aux épaves de la vie sociale, aux



PIERRE LOTI.

CL. BENQUE.



ANATOLE FRANCE.

CL. H. MANUEL.



MAURICE BARRÈS.



PAUL BOURGET.

CL. H. MANUEL.

« réfractaires » (*les Réfractaires*, 1865). Puis il a dressé, contre cette vie sociale dédaigneuse de la générosité et de l'intelligence, son *Jacques Vingtras enfant-bachelier-insurgé* (1879, 1881, 1886). La révolte peut sembler aujourd'hui un peu déclamatoire et naïve, mais elle a trouvé des échos profonds dans la génération de 1880. Et elle s'exprime dans un style vigoureux, avec un pathétique qui garde sa grandeur.

On peut rattacher à cet individualisme plus ou moins romantique les romans, qui furent très lus, de P. ADAM (1862-1920) : *l'Année de Clarisse*, 1897 ; *le Troupeau de Clarisse*, 1904). Ils mettent en scène des êtres de volonté vigoureuse qui se font une morale à la mesure de leur énergie et de leurs appétits et qui expriment de la vie et du monde une conception avide et dédaigneuse. P. Adam a écrit également des sortes de romans d'épopée sociale qui évoquent les crises de notre histoire nationale, de l'Empire à la Révolution de 1848, et où il a voulu faire revivre l'âme des générations (*la Force*, 1899 ; *l'Enfant d'Austerlitz*, 1902 ; *la Ruse*, 1903 ; *Au soleil de Juillet*, 1903, etc...). Il use d'un style haché et tendu, souvent fatigant, mais qui atteint aussi à la vigueur et au relief.

M^{me} RACHILDE (née en 1862) a publié de nombreux romans qui évoquent, avec une vigueur pittoresque, des héros farouches ou singuliers, des êtres révoltés contre les conventions sociales et les médiocrités de la vie banale (*M. Vénus*, 1889 ; *la Princesse des ténèbres*, 1896 ; *les Hors nature*, 1897, etc...).

LA SOCIÉTÉ CONTRE L'INDIVIDU

En reniant le moi égoïste, l'individualisme, Barrès ne faisait que se rallier à un puissant mouvement de pensée qui entraînait toute une partie ou même la plus grande partie de l'opinion vers une conception sociale, « altruiste », de la vie, de la pensée, de l'art.

1^o PHILOSOPHES ; HISTORIENS ; CRITIQUES

Les philosophes et les historiens. — Les meilleurs historiens de la génération réaliste et naturaliste n'avaient pas

été des individualistes. Leurs études les avaient conduits à des conclusions tout à fait opposées à celles que Nietzsche allait mettre à la mode. Les sociétés, affirmaient-ils, ne sont pas poussées en avant ou soutenues par des chefs, par quelques conducteurs de peuples doués de génie. Elles se sont faites elles-mêmes, elles se défendent elles-mêmes, non pas par l'intelligence toujours médiocre ou la volonté toujours débile ou aveugle des masses, mais par une sorte d'instinct vital qui, adaptant la vie sociale aux moyens de vivre, crée les traditions. Ces traditions peuvent et doivent évoluer. Mais on ne peut ni les supprimer ni même les bouleverser d'un coup, pas plus qu'on ne peut transformer un climat, la qualité d'un terroir, les caractères profonds d'une race. La force d'une vie collective tient donc à ce qui unit les individus entre eux, à l'obéissance spontanée, aux traditions. Ce sont ces traditions qu'il faut connaître si l'on veut comprendre la vie d'une nation et agir, lentement, prudemment, sur elle. C'étaient déjà les conclusions des œuvres historiques d'Alexis de Tocqueville (*l'Ancien Régime et la Révolution*, 1850) ; ce furent celles du mathématicien philosophe Cournot (*Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes*, 1872). TAINÉ surtout les développa avec puissance dans ses *Origines de la France contemporaine* (1875-1894). La France contemporaine est ou devrait être la continuation de la France d'autrefois. Cette France d'autrefois était, à bien des égards, misérable et asservie. Mais il fallait trouver les remèdes à son esclavage et à ses misères dans ses traditions mêmes et non dans des raisonnements abstraits. Les philosophes du XVIII^e siècle ont cherché la meilleure constitution en soi, pour les hommes de tous les pays et de tous les temps. Ils n'ont abouti ainsi qu'à des utopies. Tant qu'on s'est contenté de raisonner, ces utopies ont semblé des merveilles de sagesse. Quand on a voulu les appliquer il a fallu bouleverser toutes les traditions non écrites et non raisonnées, mais qui étaient le vrai lien social, le vrai principe d'ordre. Les systèmes abstraits n'ont plus été que des mots impuissants. Ils ont entraîné tout de suite non plus la « révolution » mais l'« anarchie spontanée », le règne de la stupidité et de la fureur aveugle. Les philosophes du XVIII^e siècle et leurs ridicules disciples révolutionnaires ont méconnu la grande loi de la vie sociale : continuer pour durer.

Des philosophes, sans justifier ni contredire expressément cette doctrine, tentèrent de démontrer qu'on se trompait ainsi que le disait Taine, en raisonnant sur les sociétés comme on raisonne dans les sciences logiques. En réalité, il n'existe pas d'individus, sinon par une abstraction commode pour le psychologue ou pour le romancier. Il ne suffit même pas de parler de l'influence sur eux des « milieux » ; ils ne sont qu'une partie de ces milieux, un point d'un système entrecroisé de forces, qu'on n'explique qu'en expliquant le système. Dans ses *Lois de l'imitation* (1890), dans *l'Opinion et la foule* (1901), Gabriel TARDE (1843-1904) se propose d'établir que la logique des sociétés n'a rien à voir avec la logique des philosophes. Les hommes ne raisonnent pas, ils imitent. Ils ne se persuadent pas, intelligemment ; ils s'assimilent les uns aux autres, ils se ressemblent. Émile DURKHEIM (1858-1917 : *De la division du travail social*, 1893 ; *le Suicide*, 1897, etc...) démontre qu'on ne peut raisonner juste sur la vie sociale qu'en renonçant à en raisonner avec des habitudes d'esprit traditionnelles. Un biologiste n'étudie pas le mouvement du cœur comme un mathématicien le mouvement d'une masse inerte. De même les phénomènes sociaux ont des caractères « spécifiques » ; leur nature est profondément différente des phénomènes de la vie individuelle étudiés par des psychologues ; ils ne sont pas du tout l'addition d'unités ; la société peut expliquer l'individu ; l'individu n'explique pas la société.

Les critiques. — Historiens et philosophes étaient donc d'accord pour refuser à l'individualisme romantique, sceptique et dilettante, toute valeur hors de la littérature et de l'art. Des critiques intervinrent bientôt pour essayer de lui fermer ce dernier domaine.

FERDINAND BRUNETIÈRE

Ferdinand Brunetière (1849-1906) fut professeur à l'École normale et directeur de la *Revue des Deux Mondes*, où il publia de nombreux articles de critique réunis ensuite en volumes (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française* ; neuf séries de 1880 à 1925, etc...). Il a écrit également de nombreux ouvrages suivis : *le Roman naturaliste* (1883) ; *les Époques du théâtre français* (1892) ; *l'Évolution de la poésie lyrique au XIX^e siècle* (1894) ; *Manuel de l'histoire de la littérature française* (1897) ; *Honoré de Balzac* (1906) ; *Bossuet* (1914), etc... Lorsqu'il se fut engagé dans la discussion de thèses religieuses, il donna : *la Science et la religion* (1897) ; *Discours de combat*, de 1900 à 1907 ; *Sur les chemins de la croyance* (1904) ; etc...

Le dogmatisme de Brunetière. — Brunetière s'est tout de suite élevé contre la critique impressionniste et sceptique de Jules Lemaitre et d'Anatole France. Il croit qu'il y a hors de nous une vérité. « Il n'est pas vrai que les opinions soient si diverses, ni les divisions si profondes. » On peut d'abord connaître, et, dans une certaine mesure, expliquer, c'est-à-dire fixer la date d'une œuvre, analyser le caractère d'un écrivain, étudier l'influence de son milieu, etc., comme l'ont fait Sainte-Beuve ou Taine, et mieux qu'ils ne l'ont fait. On peut même, et on doit juger. Les impressionnistes, en prétendant ne donner que leurs impressions et non pas les imposer, seraient fort marris si on tenait leur opinion pour aussi vaine que celle de l'homme du parterre ou de la rue. Il existe en réalité de grandes règles, souples, de la littérature et de l'art. Elles nous autorisent à juger les œuvres et à les classer. C'est en leur nom que Brunetière a attaqué violemment, par exemple, le roman et le théâtre naturalistes et discuté le symbolisme. Il y a même autre chose que des règles esthétiques. « L'art pour l'art » est une forme dangereuse qui ne doit pas autoriser l'indifférence au bien et au mal moraux. Qu'on le veuille ou non, une œuvre agit, dans un sens bon ou mauvais. On a le droit de la condamner, quelles que soient les intentions de l'auteur, si son action est dangereuse. Brunetière sera exactement d'accord sur ce point avec *le Disciple* de Paul Bourget.

La critique évolutionniste. — Dans son désir de réagir contre le dilettantisme de la critique, Brunetière a même tenté de lui donner la rigueur d'une science. Il a cru découvrir une « loi » qui commanderait le développement des genres littéraires. Les genres évolueraient — selon des nécessités internes ou l'influence des milieux — comme les espèces vivantes étudiées par Darwin. « Tout évolue, rien ne demeure ; les espèces littéraires se transforment, tantôt en mieux et tantôt en pis. » Brunetière étudiera donc *l'Évolution de la critique, l'Évolution de la poésie lyrique, les Époques du théâtre français*, c'est-à-dire son évolution. Il ne reste à peu près rien de cette logique scientifique. Les évolutions de Brunetière sont ou bien des subtilités dialectiques, ou bien la simple constatation de changements. Elles supposent, arbitrairement, l'existence de genres littéraires aussi déterminés que les espèces des êtres vivants.

La méthode historique de Brunetière. — Pourtant la critique de Brunetière a eu une influence certaine. Brunetière a très souvent appuyé ses jugements non pas seulement sur des règles ou sur une théorie d'apparence scientifique, mais sur l'histoire, sur la connaissance précise de faits, de textes significatifs, inconnus avant lui. Il a été en même temps qu'un critique combattif, et avant de devenir un polémiste et une sorte de sermonnaire, un érudit curieux et intelligent. C'est lui qui a vraiment révélé et mis à leur place toutes sortes d'écrivains un peu oubliés, toutes sortes de mouvements d'opinion dont on méconnaissait l'importance parce qu'ils ne se reflétaient pas dans une œuvre illustre : H. Estienne, Bodin, Charron, Bayle, l'Académie des sciences, les idéologues, Bonald, etc.

L'art de Brunetière. — Enfin Brunetière a été un puissant orateur. Il l'a été lorsqu'il parlait ; et la vigueur austère de ses conférences a groupé toujours autour de lui un public attentif. Il l'a été aussi bien lorsqu'il écrivait. Ses articles et ses livres sont entraînés par une dialectique oratoire, une puissance de conviction qui imposent fortement les conclusions. Sa volonté de convaincre, son art de convaincre ont ressuscité, à côté de la critique élégante et de la critique causerie, la critique démonstrative.

2^o LA POLÉMIQUE CONTRE LE ROMANTISME

Un épisode de cette bataille de l'esprit social contre l'esprit individualiste a été la polémique, d'ailleurs ancienne, contre le romantisme, contre la mémoire du romantisme. Dans une thèse de Sorbonne (*le Romantisme français*, 1907), P. Lasserre (qui a publié depuis d'intéressants travaux, notamment sur Renan) a accusé véhémentement J.-J. Rousseau d'avoir créé le romantisme intégral, et par là-même une erreur intégrale et la plus funeste des erreurs. Thèse très discutable. Le romantisme est né d'une invincible poussée d'opinion ; et J.-J. Rousseau n'en a créé ou contribué à créer que les formes les moins spécifiquement romantiques. Thèse un peu vaine. En 1907, le romantisme était mort et personne ne se souciait de le ressusciter. Mais ce fut un prétexte pour démontrer copieusement qu'on avait bien fait de le condamner et qu'il était le plus grave des périls sociaux.

Car il est l'exaltation d'une morale individuelle ; il réserve au génie, au talent, ou simplement à l'homme qui croit en avoir, le privilège de juger la tradition, la morale sociale et de les condamner au nom du génie ou de la pensée. Or, ce privilège n'est qu'une arrogance stupide. Les justices et équités construites par de « grandes âmes » ne peuvent être que les masques de l'égoïsme. Contre elles c'est la société, la tradition sociale, l'intérêt social qui ont toujours raison. La discussion ou plutôt la dissertation a été cent fois reprise depuis lors (par exemple par Ernest SEILLIÈRE dans des études d'ailleurs pénétrantes et vigoureuses), et des critiques continuent à accabler un romantisme que personne n'a jamais songé à défendre.

3° LE ROMAN ET LE THÉÂTRE SOCIAUX

La littérature sociale. — Ce retour à l'instinct social et à la tradition se traduisit dans un très grand nombre d'œuvres littéraires. Les unes sont plus proprement sociales, les autres « traditionalistes », c'est-à-dire qu'elles sont le plus souvent fort différentes : elles veulent le bien des hommes, les premières en transformant profondément et rapidement les sociétés, les secondes en les conservant pour des améliorations lentes. Mais toutes s'opposent à la littérature personnelle et à l'art pour l'art. Dans une « enquête littéraire » de 1905, la plupart des enquêtés s'accordent à reconnaître qu'on « tapage autour de l'art social », qu'il y a une « tendance vers le roman social ». Généralement ce roman est d'inspiration socialiste. Il tente de démontrer que le devoir de l'artiste est « d'aller au peuple », de faire prendre en pitié ses misères et ses erreurs, et d'enseigner la justice démocratique. Il s'inspire de ce vaste mouvement d'illusions générales qui donna naissance, vers 1900, à toute une floraison d'« universités populaires », à l'*Art pour tous*, au *Théâtre du peuple*, à l'*Œuvre de Mimi Pinson*, etc. Il fallait arracher les ouvriers à l'ignorance et au cabaret en leur apprenant à réfléchir, à goûter la pensée et la beauté. ZOLA témoigne de l'évolution des esprits en renonçant de plus en plus au roman naturaliste pour écrire des romans à thèses sociales. La série des *Trois Villes* : *Lourdes* (1894), *Rome* (1896), *Paris* (1897), puis celle des *Quatre Évangiles* : *Fécondité* (1899), *Travail* (1901), *Vérité* (1903) [le quatrième n'a pas

été écrit], s'éloignent de plus en plus de la méthode documentaire des naturalistes, pour s'abandonner à un lyrisme prophétique. Surtout ces romans ne se proposent plus d'être une expérience, l'explication scientifique et impartiale des faits ; ils veulent être une leçon, un hymne, un emportement de foi vers la Fécondité et l'Amour, le Travail et la Justice du travail, la Vérité équitable et sereine de la Raison et de la Science. L'utopie et le rêve prennent la place du réalisme. O. Mirbeau, les frères Rosny, G. GEFFROY surtout (dans ses beaux romans de *l'Apprentie*, 1904 ; *Hermine Gilquin*, 1907 ; *l'Idylle de Marie Biré*, 1908) écrivent eux aussi des œuvres de pitié, d'éducation et de régénération sociales.

Le roman traditionaliste ; les dernières œuvres de Paul Bourget (voir p. 34). — Cette littérature d'inspiration démocratique et socialiste fut vivement combattue par d'autres romanciers dont le succès fut considérable. Paul Bourget fit d'abord, dans *le Disciple*, le procès du matérialisme scientifique, des doctrines d'un Taine, d'un Berthelot, d'un Théodule Ribot. Le roman prétend démontrer que ce matérialisme est faux ; dans tous les cas il n'est pas possible de prouver qu'il est vrai ; même si l'on croit qu'il est vrai, il ne faut pas l'enseigner, fût-ce dans des livres austères. Car cet enseignement et ces livres peuvent conduire des « disciples » à de véritables crimes moraux, dont le maître est responsable. L'homme de lettres, le penseur n'ont pas le droit de tout écrire, et ils ont même le devoir d'être utiles. Les romans de Bourget enseigneront donc que l'individu, que les satisfactions de l'individu, voire la justice envers l'individu ne sont rien. Les sociétés sont des organismes dont les cellules vitales sont les familles. Tout ce qui touche à la perpétuité, à la fécondité, à la discipline de la famille, est mortel comme tout ce qui dissout la cellule de l'être vivant ; mortels, par conséquent, le divorce, l'indifférence à l'adultère, l'indépendance précoce des enfants. D'autre part, comme tous les organismes, les sociétés peuvent évoluer, mais elles ne peuvent le faire que lentement ; toute rupture brusque d'équilibre entraîne la maladie et la mort. Les utopies de l'égalité démocratique mènent à ces ruptures. Ce n'est que très lentement que les classes sociales peuvent franchir « l'étape », sortir de la vie ouvrière pour acquérir la culture intellectuelle, l'usage de la fortune et le sens de

l'autorité. Il faut donc respecter et tenir pour vraies une politique conservatrice et aristocratique, une religion catholique qui met dans les âmes le respect de la famille et le sens de la discipline. Les romans de Bourget — et son théâtre — deviennent un enseignement politique et religieux.

Les œuvres nationalistes de Maurice Barrès (voir p. 69).

Libre : H. BORDEAUX, *le Retour de Barrès à sa terre et à ses morts* (1924).

Maurice Barrès n'est pas venu à la tradition par le chemin de la politique et de la religion, ni même par celui du raisonnement sur la nature et l'ordre des sociétés. Il y a été conduit, nous l'avons dit, par l'analyse du moi. Après avoir dissocié tout ce qu'il y a de factice, de contradictoire dans ce moi, il ne trouve comme résidu irréductible que des sortes d'instincts, des besoins vitaux. D'où lui viennent ces instincts et pourquoi sont-ils vitaux ? Ils lui viennent du pays où il a vécu depuis qu'il a des sensations, où il s'est instruit depuis qu'il a commencé à comprendre. Ce pays, ses mœurs, ses traditions ont donné à son âme les formes selon lesquelles elle pense et agit avec aisance, sécurité et satisfaction. Si l'on prétend arracher les âmes, dès l'âge d'homme, à ces traditions et leur enseigner des doctrines, leur inspirer des croyances et des ambitions qui ne tiennent aucun compte de l'âme profonde, qui ne s'adressent qu'à une humanité abstraite et factice, on fait des « Déracinés ». Ces déracinés inquiets, égarés ou misérables seront des inutiles, des hommes dangereux ou même des criminels.

Il faut donc faire vivre dans les âmes cette âme commune, harmonieuse qui les lie à une même patrie, symbole de ce qui fait leur entente et leur bonheur ; petites patries des terroirs, des provinces où reposent des morts qui se continuent dans les vivants ; grandes patries ou nations qui résument les besoins les plus généraux, les façons de penser les plus hautes des petites patries. Ainsi s'organise le « nationalisme » de Barrès qui n'est pas, au moins au début, une doctrine politique et qui ne sera jamais une doctrine agressive. Il n'enseigne que la commodité, le plaisir et le droit qu'ont les hommes de se ressembler.

Les romans religieux de Huysmans (voir p. 23). — Malgré son apparence objective et scientifique et malgré le pessimisme de ses romans, le naturalisme d'É. Zola trahis-

sait constamment une sorte de confiance mystique dans les forces de la vie. Celui de Huysmans était au contraire amèrement pessimiste. Il prenait plaisir à étaler le spectacle de l'universelle laideur et de l'universelle bêtise. Pour échapper à cette horreur de vivre, il ne restait à Huysmans, incapable d'une philosophie sceptique et résignée, que la névrose raffinée et mortelle (il l'a décrite dans *A rebours*) ou le mysticisme qui l'arracherait à la vie réelle. Après des luttes intérieures, des rechutes brutales dans la vie des sens qu'il a décrites dans *Là-bas*, *En route*, il se fait oblat chez les Bénédictins, il voue sa vie et son œuvre au service de la foi. Foi sincère et qui a souvent des accents émouvants. Mais surtout, du moins pour ceux qui ne la partagent pas, foi pittoresque. Elle n'a enseigné à Huysmans ni l'indulgence, ni la sérénité, ni le style mystique. Il déteste toujours avec la même violence la laideur et la sottise et il a gardé le même goût pour un style à la fois brutal et savant, où l'imprécation populaire se mêle au pittoresque savoureux du « style artiste ». Il est donc resté exactement, dans ses goûts, le romancier naturaliste qu'il était. Il a été le peintre réaliste de la religion, ou, si l'on veut, de sa religion.

La littérature régionaliste.—On peut rattacher à la littérature traditionaliste le roman (et le théâtre) régionaliste. Non pas qu'il soit nouveau ; Balzac a écrit des *Scènes de la vie de province*, mais il y cherchait la « comédie humaine » et non pas les charmes du pays des aïeux. Un certain nombre de romans régionalistes contemporains ne sont, comme les siens, que des prétextes à décors pittoresques et études de mœurs. Mais il y a, dans beaucoup, autre chose : une tendresse de cœur ou l'amour avoué pour des paysages, des façons de vivre, des traditions qui ont le charme et la sécurité des très vieilles choses ; dans la fuite confuse et banale de la vie moderne, elles donnent une impression de permanence et de sérénité. C'est le roman des « petites patries ». Les meilleurs de ces romans peuvent être classés parmi ceux que nous étudierons dans nos chapitres sur l'Humanisme et l'Interprétation artistique, et nous les y retrouverons. Mais, tout en offrant des analyses vivantes de caractères et des tableaux colorés, ils s'accordent pour faire aimer ces puissances de la tradition, ces formes stables de la vie sociale qui s'opposent à l'individualisme romantique et au dilettantisme sceptique.

La littérature « de la vie ». — Les symbolistes comme les Parnassiens tendaient à s'isoler de la foule et, au besoin, à ne composer que pour eux-mêmes ? Ils écrivaient la poésie d'une élite. Quand ils chantaient la vie, c'était la vie universelle où le troupeau humain n'est plus qu'un élément indistinct dans le rythme de forces grandioses. Le retour à la littérature sociale, le déclin du pessimisme parnassien ou sceptique donnèrent naissance à des écoles et à des œuvres qui voulurent chanter « la beauté de vivre », qui cherchèrent à faire passer dans l'œuvre d'art la vie palpitante et bien-faisante de l'humanité. C'est ainsi que fut fondé (vers 1895) par SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER (voir p. 190), Eugène MONTFORT (voir p. 143), Maurice LE BLOND, le « naturalisme », qui se proposa de « rendre à l'humanité son héroïque beauté, rétablir les liens qui l'unissent au monde, éclairer d'une forte lueur sa place dans la nature ». F. GREGH (voir p. 194) défendait « l'humanisme » qui restituait à la personne humaine sa place dans l'univers ; puis ce fut l'« unanimisme » (de Jules ROMAINS, voir p. 219) qui tentait d'exprimer, sous une forme d'ailleurs symbolique, non plus une âme ou des âmes, mais l'âme « unanime », celle qui, à la fois diverse et unique, est l'âme vraie et profonde des groupes humains. (La doctrine est mise en œuvre dans ses drames pittoresques et vigoureux : *l'Armée dans la ville*, 1911 ; *Cromedeyre-le-Vieil*, 1920.)

UN EXEMPLE : LES POÈMES DE VERHAEREN

Émile Verhaeren est né à Saint-Amand, près Anvers, en 1855. Il fit de bonnes études, étudia le droit à Louvain, puis se consacra tout entier à la poésie. Il publia d'abord un recueil d'inspiration naturaliste : *les Flamandes* (1883), puis des études d'âmes mystiques, *les Moines* (1886). La période pessimiste de sa vie est représentée par *les Soirs*, *les Débâcles*, *les Flambeaux noirs*, de 1887 à 1890. *Les Apparus dans mes chemins*, *les Campagnes hallucinées*, *les Villages illusoires* (1891-1895) forment la transition aux poèmes optimistes : *les Villes tentaculaires* (1895) ; *les Heures claires* (1896) ; *les Visages de la vie* (1899) ; *les Forces tumultueuses* (1902), etc... Verhaeren a composé en outre des drames vigoureux : *le Clottre* (1900) ; *Philippe II* (1901), etc. Il mourut accidentellement en 1916.

Lire : A. MOCKEL, *Un poète de l'énergie : E. Verhaeren* (1918).

Les crises d'âme de Verhaeren. — Né et élevé dans un pays paisible, dans une famille pieuse et aisée, voué à une destinée commode et réglée, riche de santé apparente, Verhaeren fut d'abord un joyeux étudiant et un homme de plaisir.

Quand il eut cessé de faire des vers classiques et d'admirer Lamartine et Victor Hugo, il écrivit des vers naturalistes plantureux et sensuels, des ripailles et des kermesses à la Jordaëns (*les Flamandes*). Mais il abusa de ses forces ou ses forces étaient plus courtes qu'il ne croyait. Il traversa pendant plusieurs années une crise grave de santé, où ses nerfs à vif lui rendaient insupportables le bruit même d'une sonnette ou d'un pas sur le plancher. Crise physique compliquée d'une crise morale. Il avait eu une enfance et une jeunesse pieuses, peuplées de légendes, de prières, de processions ; il douta, tenta vainement de ranimer sa foi dans une retraite mystique dont on a l'écho dans les *Moines*, cessa de croire et en souffrit. Pour échapper à sa souffrance, il voyagea, il écrivit. Il traduisit, dans des vers anxieux et torturés, ses « Débâcles » et ses « Flambeaux noirs ». En même temps sa détresse lui parut multipliée par une universelle détresse. La Belgique avait traversé une série de crises sociales très graves, au moins jusque vers 1895. Les campagnes avaient été dépeuplées par les usines des villes, les paysans ruinés par l'extension de la grande propriété ; des exodes misérables avaient vidé les « Villages illusoires » au profit des « Villes tentaculaires ».

Mais Verhaeren se guérit peu à peu. Les « apparus dans ses chemins », après avoir été la fatigue, le renoncement, le sarcasme, sont maintenant des « saintes », un saint Georges éclatant et ailé. Verhaeren a retrouvé l'amour et une foi. De l'amour il ne nous a parlé qu'en termes voilés, mais il a célébré sa foi. Les villes tentaculaires ont tendu vers les campagnes leurs bras de pieuvres pour les épuiser. Mais malgré leurs vices et leurs tintamares, elles créent de la force ; leurs multitudes s'organisent. Les crises sociales font place à une sorte d'équilibre. Ce sont des « forces tumultueuses », mais belles et fécondes. Puisque les « campagnes hallucinées » vont mourir, chantons ces forces qui ressuscitent et multiplient de la vie. Ce sera « la multiple splendeur » de la vie moderne et ses « rythmes souverains ».

L'art de Verhaeren. — La poésie hallucinée. — Cette conception poétique n'était pas neuve et Verhaeren aurait pu continuer simplement Victor Hugo ou versifier des pages lyriques d'Émile Zola. Mais sa guérison physique et morale ne mit pas en lui le placide équilibre d'un bon Flamand

ou la sérénité d'un sage. Il resta un frémissant et un halluciné. Dès son enfance, il avait eu une sensibilité nerveuse très aiguë ; certains souvenirs de cette enfance créent en lui des sortes de hantises. La crise physique de sa trentième année exaspéra cette tyrannie de l'imagination. Il avait d'ailleurs suivi la pente de son tempérament en allant vers les jeunes écoles littéraires. Contre la Belgique officielle de 1865, administrative et académique, des jeunes gens enthousiastes se réclamaient de Schopenhauer, de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Ils fondaient, et Verhaeren avec eux, dix revues, *l'Art moderne*, *la Jeune Belgique*, *la Wallonie*, etc... Ils collaboraient, et Verhaeren collaborait, aux revues symbolistes de Paris. Ce symbolisme répondait au tempérament profond de Verhaeren.

De brusques images surgissaient du fond de lui-même. Elles exprimaient, obscurément et invinciblement, une angoisse, un élan, un rêve ; elles cristallisaient autour d'elles, par une sorte de travail réflexe, d'autres images. Tout un poème se construisait, merveilleusement « symbolique » parce qu'il n'était pas la traduction calculée d'une réflexion, mais une sorte d'hallucination intérieure, où chaque vision réfléchissait un même état d'âme, où chaque sonorité représentait une même obsession rythmique. Verhaeren a pu traduire ainsi, dans *les Villages illusoires*, *les Campagnes hallucinées*, plus puissamment peut-être qu'aucun autre poète, tout ce qui échappe à une évocation précise, à une traduction nette : la pluie, le vent, le silence, la moderne détresse des abandons et des solitudes. Il a été le poète de la désolation hallucinante des choses.

La poésie tumultueuse. — Puis il s'est guéri de cette désolation. Il n'a plus été hanté que par des joies, des lumières. Au lieu des moulins noirs et tragiques, des fossoyeurs, des beffrois sonnant des glas, il a vu des Pégases, des Hercules, des Persées, des saint Georges, des « blés mouvants », des moulins joyeux, il a entendu des carillons, il a compris toutes les formes de la lumière, de la fécondité, de la joie de vivre. Mais il les a vues, senties et traduites avec la même âme ardente et frémissante. Lors de sa crise de névrose, tout était pour lui fracas et retentissement douloureux. Il vivait, sans pouvoir le fuir, dans un monde de chocs et de tintamares ; dans le silence il trouvait plus d'angoisse encore. Quand il

eut conquis sa foi sociale et son optimisme, il garda le goût de tout ce qui vibre, de tout ce qui bouillonne, de tout ce qui s'élançe non comme une flèche dans un rayon, mais comme un torrent dans une forêt. Il chercha et il trouva la forme lyrique qui pût traduire cette poésie de la vie tumultueuse, une poésie oratoire, mais où l'éloquence tourbillonne plutôt qu'elle ne coule, un flux d'images violentes, heurtées et qui finissent par se fondre dans une sorte d'unité mouvante, dans le rythme à la fois souple et brutal de la vie indisciplinée.

La revendication des droits de la société contre l'individu, de l'autorité contre la liberté a été poussée jusqu'à ses limites extrêmes par des théoriciens et des polémistes.

Les œuvres du comte DE GOBINEAU (1816-1882) ont été publiées de 1853 à 1879. Mais elles passèrent à peu près inaperçues. Elles ont été pour ainsi dire retrouvées, abondamment commentées et exaltées vers 1900. Gobineau (notamment dans *l'Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855) tente de démontrer qu'il ne peut y avoir d'ordre et de progrès que par la domination des meilleurs sur les faibles. A l'origine il y avait des races fortes, à la fois maîtresses et protectrices des autres. Mais les races se sont mélangées et par là elles ont dégénéré. La race blanche, notamment, a été infectée par la race sémitique qui a amené avec elle l'utopie mortelle de l'égalité et du gouvernement démocratique. Seule la race germanique avait longtemps conservé sa « pureté » et par là sa vigueur. Mais elle aussi a été mêlée et corrompue. L'humanité, sous prétexte de liberté, s'enfonce dans une anarchie sanglante. Le salut serait dans le retour à une société autocratique et aristocratique, retour que Gobineau croit, d'ailleurs, très difficile.

Les doctrines de Gobineau, débarrassées de leurs fantaisies ethnographiques, clarifiées, se retrouvent dans le système politique vigoureusement échafaudé par les œuvres de Charles MAURRAS (né en 1868). Il a défendu avec une conviction ardente et même violente des doctrines politiques que nous n'avons pas à discuter. Il les a résumées clairement dans *l'Avenir*

de l'intelligence (1905). L'intelligence française égarée par des doctrines venues de l'étranger et favorisant l'individualisme, c'est-à-dire l'anarchie, doit « retrouver son ordre, sa patrie, ses dieux naturels » et pour cela « appuyer nos vieilles traditions philosophiques et religieuses, servir certaines institutions comme le clergé et l'armée, défendre certaines classes ». Ces doctrines ne reposent pas d'ailleurs (du moins avant les dernières œuvres de Maurras) sur des convictions mystiques, sur la foi à un ordre révélé. Maurras admire profondément A. Comte, « qui a rendu l'ordre ou, ce qui l'équivaut, l'espérance de l'ordre » ; comme lui il prétend justifier sa politique par des faits, des expériences sociales. Pourtant il y a bien chez Maurras une sorte d'élan mystique. Il aime avec une exaltation contenue mais profonde la forme la plus haute et la plus subtile de cet ordre : la beauté. Non pas la beauté telle que l'ont conçue les romantiques, troublée par l'aveuglement de la passion. Il a combattu violemment le romantisme (par exemple, dans *l'Avenir de l'intelligence* et dans *les Amants de Venise*), mais la beauté telle que l'ont comprise et réalisée les grandes littératures classiques, faites d'harmonie et de méditation sereine. Quelque opinion que l'on ait sur le fond de ses œuvres, elles ont sans cesse le prestige de cette beauté. Leur style a la noblesse aisée et rythmique de ces paysages méditerranéens qui l'ont enchanté. Celles de ses œuvres qui se dégagent de la polémique déroulent d'admirables fresques d'idées et d'images (*Anthinéa* ; *d'Athènes à Florence*, 1901, etc...).

Charles PÉGUY (1873-1914. Lire : J. et J. Tharaud, *Notre cher Péguy*, 1926) a exercé une influence assez profonde par l'ascendant de sa vie et de son caractère. Il s'est donné avec une ardeur impatiente à des idées changeantes ; il s'est épris d'abord de générosités sociales et socialistes, au temps de l'affaire Dreyfus ; puis il a renoncé aux doctrines socialistes ; il a défendu les traditions catholiques ; il a été nationaliste et chauvin. Mais il a mis dans ces convictions une âme généreuse et noble ; il a vécu pour ses idées, avec une indifférence candide et pathétique pour les nécessités de la vie pratique. Il a rayonné de lui une sorte d'idéalisme chevaleresque et mystique. Il est mort à la bataille de la Marne en 1914. Il a écrit de beaux vers et a dirigé, de 1900 à 1914, les *Cahiers de la Quinzaine*, où ont paru, avec ses œuvres, des œuvres de J. et J. Tharaud, une partie du *Jean Christophe* de Romain Rolland, etc. Il y a dans ses œuvres des pages vigoureuses, animées par un lyrisme chaleureux. Le style,

souvent original, vivifié par la flamme intérieure et des images éclatantes, est gâté par la confusion de périodes systématiquement prolongées en replis sinueux.

Ernest SEILLIÈRE (voir p. 78) a écrit de nombreux ouvrages sur la « philosophie de l'impérialisme » qui opposent à l'individualisme anarchique des romantiques la nécessité d'une discipline autoritaire. Leurs analyses et leurs formules vigoureuses ont eu une influence indiscutable.

Avec moins d'originalité, les doctrines d'une politique nationaliste et autoritaire ont été défendues par Ernest PSICHARI (1883, mort pour la France en 1914) dans *l'Appel des Armes* (1913) et par les études où Georges SOREL a ramassé sous une forme brutale mais saisissante les méthodes d'action nécessaires pour conquérir et organiser le pouvoir (*Réflexions sur la violence*, 1906 ; *les Illusions du progrès*, 1908).

Pendant plus de trente ans, Léon BLOY (1846-1917) a défendu ses idées de catholique et ses goûts personnels avec une violence furieuse et pittoresque, dédaigneuse de la politesse et des bienséances, mais vivante et originale (*Léon Bloy devant les cochons*, 1894, etc... ; surtout les huit volumes de son journal : *le Mendiant ingrat*, 1898 ; *Mon Journal : Dix-sept mois en Danemark*, 1904, etc...).

Il convient de joindre à ces défenseurs d'une politique autoritaire et traditionaliste les romanciers et les auteurs dramatiques qui ont écrit pour défendre ouvertement leurs convictions religieuses ; tels que :

Émile BAUMANN, qui a publié de vigoureux romans lyriques et mystiques (*la Fosse aux Lions*, 1911 ; *le Baptême de Pauline Ardel*, 1913, etc...);

Georges BERNANOS, dont le roman : *Sous le soleil de Satan* (1925) a eu un vif succès. Certaines parties ont une puissance d'analyse et une vigueur saisissantes dans l'évocation des tourments et des extases d'une âme mystique ;

Henri GHÉON (né en 1875), qui poursuit une tentative intéressante pour faire renaître la naïveté mystique des pièces du

moyen âge (*le Pauvre sous l'escalier*, 1921 ; *la Bergère au pays des loups*, 1922, etc...).

Sans oublier les poètes d'inspiration catholique tels que F. JAMMES (voir p. 59), Louis LE CARDONNEL, qui a écrit de très beaux poèmes à la fois lumineux et mystiques (*Carmina sacra*, 1912 ; *De l'une à l'autre aurore*, 1924, etc...).



CHAPITRE IV

A LA RECHERCHE DES MONDES CACHÉS

Lire : D. PARODI, *la Philosophie contemporaine en France* (1919).

La psychologie classique. — Ni la psychologie classique, ni la psychologie romantique qui suivit les traditions essentielles de cette psychologie n'avaient supposé que tout était clair dans l'âme humaine. Corneille et Descartes croient à cette clarté, mais non plus Racine, ni M^{me} de La Fayette et encore moins Jean-Jacques Rousseau. « Qui te l'a dit, déclare Hermione à Oreste ?... C'est moi qui t'ai dit de tuer Pyrrhus ; mais ce n'est qu'une partie de moi que je déteste, que je veux oublier, qu'une autre partie contredit ». La princesse de Clèves ne sait pas, ne veut pas savoir pourquoi elle n'aime pas M. de Clèves, pourquoi elle aime mortellement M. de Nemours ; elle lutte, mais elle ne peut pas s'expliquer les raisons de la lutte. Julie d'Étange et Saint-Preux ont sans cesse deux âmes, l'une vertueuse et raisonnable, l'autre lâche et passionnée. Les romantiques ont aimé les passions troubles ; ils ont empli leurs romans et leurs drames de consciences obscures, d'âmes en conflit avec elles-mêmes. Ils n'ont pas ignoré, eux non plus, que « chaque personne est un monde » et parfois plusieurs mondes.

Mais, tout de même, les uns comme les autres ont cherché constamment à faire de ces mondes des mondes intelligibles où l'on puisse passer clairement des effets aux causes. Sur-tout ils en ont donné, presque toujours, une expression oratoire ou dialectique, une expression qui traduisît avec ordre le désordre, avec clarté la confusion. Lorsque la Phèdre de Racine, torturée par une passion coupable et mortelle, est en présence d'Hippolyte, elle sait qu'elle ne peut avouer sa passion sans susciter la haine et la vengeance, sans se perdre à jamais. Elle avoue pourtant, parce qu'elle est prise de vertige et vraiment démente pour un instant. Racine le sait. Avec un art singulier, il nous a donné l'impression de cette démente. Mais il a ordonné, composé cette déclaration de Phèdre, qui devrait être un halètement, un tourbillon, avec la rigueur logique d'un discours de rhétorique.

Ce n'est pas ainsi, diront Rousseau, Diderot, vingt autres et les romantiques, que parle la passion. Diderot composera tels monologues de ses drames avec des points de suspension et des points d'exclamation. Ruy-Blas, contraint de déshonorer celle qu'il aime, victime et bourreau, se heurtera en sursauts hagards à sa colère, à son amour, à son désespoir. Mais chez Diderot, comme chez les romantiques, ces désordres ne sont que des accidents, plus apparents souvent que réels. La raison, l'ordre cartésien veillent, enchaînent, organisent.

La psychologie réaliste et naturaliste. — La psychologie classique était claire parce que, pour elle, tout se passe dans l'âme et que dans l'âme tout est conscient. Entre des phénomènes de même ordre, qui se déroulent ou se juxtaposent dans un même plan, on peut toujours trouver un principe d'ordre et d'explication. Mais cette psychologie cartésienne et classique s'est compliquée et transformée dès le XVIII^e siècle. L'homme n'est pas seulement ce qu'il veut être ou ce que son âme spirituelle lui permet d'être ; la matière agit constamment sur lui ; il subit l'influence des « climats », des milieux, il est soumis à son corps et à tout ce qui agit sur ce corps. Le climat et le milieu ont une certaine stabilité ; pourtant, ils peuvent parfois contredire profondément le tempérament individuel, y mettre de l'incohérence et de l'absurdité. Surtout les influences subies par le corps sont souvent des hasards qui échappent à toute logique. Notre vie intérieure peut être, grâce à elles, une juxtaposition parfaitement déraisonnable. L'hérédité, dont Zola fait la base de sa psychologie, peut combiner l'alcoolisme d'un père, la névrose d'une grand'mère, la santé d'une mère, le bon sens d'un grand-père. Taine, certains réalistes, Zola ne renoncent pas cependant à expliquer. Ils substituent l'explication « scientifique » à la logique rationnelle. Ils tiennent les phénomènes psychologiques pour le reflet de modifications organiques, obéissant aux lois strictes de la matière. Mais ce matérialisme fut violemment et en somme victorieusement combattu. L'explication « scientifique » fut jugée puérile. Et la complication demeure. On ne peut pas nier l'influence obscure, confuse du corps sur l'âme, le désordre qu'il peut mettre dans le développement raisonnable d'un caractère. La méthode classique et la méthode scientifique apparaissent donc, de plus en plus, comme insuffisantes.

La psychologie du subconscient et de l'inconscient.— D'ailleurs ce sont les principes mêmes de cette psychologie classique qui semblèrent ruinés. Des métaphysiciens allemands, Hartmann, Schopenhauer, tentaient de démontrer que le monde n'est pas conduit par de l'intelligence, mais par de la volonté qui agit sans rendre compte d'elle-même et sans se préoccuper d'être raisonnable et logique. La philosophie de Schopenhauer eut une influence profonde en France vers 1880 (traductions à partir de 1875). Elle n'est sans doute qu'une métaphysique, mais certaines de ses constructions semblèrent confirmées par des études de médecins et de psychologues.

Les travaux de CHARCOT (de 1870 à 1890) sur l'hypnotisme et la suggestion essaient de prouver qu'on peut installer dans le cerveau d'un sujet des idées, des volontés parfaitement ignorées de sa pensée consciente, dès qu'il est réveillé, mais qui agiront sur son corps beaucoup plus sûrement que cette pensée consciente. Théodule RIBOT, étudiant les maladies de la mémoire, de la volonté, de la personnalité (1882-1885), montre qu'il y a en nous des mémoires dont nous n'avons jamais aucune conscience, mais qui vivent avec une singulière précision et qu'une maladie peut réveiller ; qu'un être normal d'apparence, cohérent, peut brusquement devenir un autre être, également cohérent, mais n'ayant aucun souvenir du premier, retrouver le premier être — qui a donc continué à vivre dans son inconscience — en perdant de vue le second, etc. Pierre JANET, étudiant à son tour les névroses et la suggestion (à partir de 1883), croit constater qu'il peut y avoir ainsi dans un seul être plusieurs âmes vivant chacune sa propre vie et se pénétrant de temps à autre, se brouillant par des remous. Partout les philosophes, délaissant la pensée consciente et semblant parfois la tenir pour une apparence superficielle, cherchent l'explication des problèmes dans une subconscience et un inconscient où la raison et la logique n'ont plus aucune prise. Le médecin viennois Freud s'est efforcé, récemment, de substituer à l'analyse la « psychanalyse ». Nous aurions deux êtres en nous : un être naturel, c'est-à-dire conforme à notre nature, et un être artificiel façonné par l'éducation et les contraintes sociales. Notre conscience ne veut plus connaître que le second ; mais c'est souvent le premier qui reste le plus puissant et qui, sans

que nous nous en doutions, du fond — si proche — de notre inconscient, commande un geste, une manie, un rêve, une folie, un crime.

Cette psychologie de l'inconscient ne reste pas enfermée dans l'étude des cas anormaux. Pour H. BERGSON (voir p. 38), la conscience n'est qu'une partie de notre être mental ; elle n'a d'ailleurs pas pour rôle d'expliquer, de faire comprendre ; elle n'a qu'un rôle pratique : elle éclaire à la fois le point des choses sur lequel nous devons agir et la partie de la pensée capable d'agir. Mais notre pensée, notre personnalité déborde considérablement sa partie consciente. Pour Bergson et pour bien d'autres, l'inconscient devient la forme normale de la vie spirituelle, la source cachée, large et profonde d'où coule, en mince filet, notre vie consciente et logique. C'est vers cette source que les symbolistes, depuis de longues années, étaient allés. Des romanciers et des dramaturges ont suivi.

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Le roman russe a été révélé en 1882 par le livre d'Eugène Melchior DE VOGÜÉ, *le Roman russe*. Puis, de 1884 à 1900, on traduit des romans de DOSTOÏEWSKY (*Crime et Châtiment*, *les Possédés*), de TOLSTOI (*la Guerre et la Paix*, *Anna Karénine*, *la Sonate à Kreutzer*, *Résurrection*, etc...). Cette influence du roman russe s'est prolongée et dure encore. D'autres romanciers tels que KOROLENKO, KOUPRINE, Maxime GORKI ont été traduits. Les pièces d'IBSEN (*les Revenants*, *Maison de poupée*, *Rosmersholm*, *le Canard sauvage*, etc...) et de BJERNSTERNE BJERNSON (*Au delà des forces humaines*) ont été traduites ou jouées (par le Théâtre-Libre, l'Œuvre). Le théâtre de l'Œuvre, fondé en 1893 par LUGNÉ-POÉ, a joué et joue encore un rôle très important dans la diffusion des œuvres dramatiques étrangères) de 1889 à 1900. Il faudrait joindre à ces œuvres les romans italiens de Gabriel d'ANNUNZIO, très lus et très admirés ; ceux de FOGAZZARO, les romans espagnols de BLASCO IBAÑEZ, etc... Mais malgré leur valeur et l'intérêt qui les a accueillis, ils ne semblent pas avoir exercé une influence très précise. Il est difficile, du moins, de la préciser actuellement.

Le roman russe de Tolstoï ou de Dostoïewsky n'était pas un roman symboliste, ni un roman obscur, ni même un roman de l'Inconscient. Il était, même, à certains égards, pénétré de culture française et classique. Il a pourtant agi dans le même sens que le symbolisme, dont il est contemporain. Ses personnages, surtout ceux de Tolstoï, sont moins curieux d'idées que d'idéal, moins soucieux de s'analyser

que de retrouver en eux-mêmes une simplicité profonde. Ils semblent sans cesse faire effort pour dépasser leur moi lucide, raisonnable, conventionnel et atteindre un moi plus simple, instinctif, où ils trouvent leur raison de vivre. D'autre part, leur intelligence, leur volonté réfléchie sont sans cesse traversées par des impulsions capricieuses auxquelles ils cèdent avec remords et volupté. C'est le roman de primitifs raffinés, la révélation d'âmes à la fois très idéalistes et incapables de trouver leur idéal dans la culture de l'intelligence.

Le théâtre d'IBSEN, puis celui de BJØRNSJERNE BJØRNSON eurent une influence plus profonde encore. Il y avait dans le théâtre d'Ibsen des thèses violentes, qui n'étaient pas nouvelles et qui n'avaient rien à voir avec le symbolisme et l'Inconscient. Écrivant dans un pays de traditions profondes et de morale puritaine, Ibsen s'efforçait de libérer l'Individu d'une contrainte étouffante et d'une hypocrisie tâtilonne. Il voulait qu'on pût « vivre sa vie », que la femme ne fût plus l'esclave de l'homme ; les enfants, les esclaves des pères et des aïeux. Ces thèses firent, en partie, le succès d'Ibsen. Elles n'intéressent plus que médiocrement. Mais il y avait autre chose dans son œuvre.

Même quand ses personnages savent exactement ce qu'ils veulent, quand ils se comprennent eux-mêmes et se comprennent entre eux, ils ne s'expliquent pas, ils ne s'exposent même pas comme des personnages classiques. Le compte qu'ils rendent d'eux-mêmes commence, puis tourne court ; souvent même ils ne font que se trahir et parfois indirectement. Leur occupation n'apparaît que pour suggérer leur préoccupation. Souvent même ils ne se comprennent pas et on ne les comprend pas. Ils se sentent seulement, et on les sent conduits par on ne sait quoi vers on ne sait quoi, dans une brume de mystère et d'angoisse que le drame ne nous laisse percer qu'à demi. Enfin il leur arrive de n'être plus que des symboles et des symboles non pas d'idées clairement conçues, mais d'aspirations troubles, de conflits dont on ne prévoit la tempête inévitable que dans des demi-ténèbres. Le théâtre d'Ibsen rompait, plus brutalement que celui de Becque et des naturalistes, avec les habitudes d'exposition logique de notre théâtre. La vie n'y était plus organisée, elle était souvent reflétée. L'art ou l'absence d'art accroissait l'impression de profondeur et de mystère.

LE ROMAN DE LA SUBCONSCIENCE. DEUX EXEMPLES :

ÉDOUARD ESTAUNIÉ. — ANDRÉ GIDE

Édouard ESTAUNIÉ (né en 1863) a publié : *l'Empreinte* (1896); *la Vie secrète* (1908); *les Choses voient* (1913); *l'Ascension de M. Baslèvre* (1919); *l'Appel de la route* (1922), etc.

André GIDE (né en 1869) a publié des romans : *l'Immoraliste* (1902); *la Porte étroite* (1909); *les Caves du Vatican* (1914); *la Symphonie pastorale* (1920), etc...; des pièces de théâtre : *Saül* (1904), etc...; des essais critiques : *Prétextes* et *Nouveaux prétextes* (1905 et 1911), etc.

ÉDOUARD ESTAUNIÉ

Les romans d'Estaunié sont, à certains égards, profondément classiques. Ils n'expriment pas le mystère par l'obscurité. Ils sont fort habilement construits, selon la tradition dramatique de notre roman, qui est une péripétie plutôt qu'une narration; ils ont presque tous leur exposition, leur nœud, leur dénouement. Leur analyse est souvent une analyse classique ou réaliste, allant du simple au composé, du problème à l'explication. Cette explication n'est pas cherchée dans les mystères inaccessibles à l'intelligence discursive. Elle est souvent et très classiquement déduite. Enfin un style, un vocabulaire exactement classiques donnent à ces choses claires une expression claire.

Pourtant ce sont bien, pour généraliser le titre de l'un d'eux, des romans de la « vie secrète ». Ils démontrent que notre vie quotidienne, celle que les autres connaissent et que nous croyons notre vraie vie, n'est, pour beaucoup d'entre nous, qu'une apparence. Un être, parfois même des êtres, habitent en nous, qui souvent ne surgiront jamais jusqu'à la mort. Pourtant, dans le silence, dans la paix apparente, ils font un effort continu pour surgir. Il suffit d'un accident, d'un incident, d'une rencontre, pour qu'ils se dressent, dispersent tout notre être de convention, et nous poussent irrésistiblement vers la catastrophe ou l'héroïsme. Cet être caché fait de M. Baslèvre, fonctionnaire froid, morne et vain, un héros de l'amour, une âme emplie par une présence surhumaine. D'une jeune fille chaste, rangée, résignée, il fait, d'un seul coup, un être de passion, de ruse, de férocité. Tout le drame humain se résume dans ces rencontres entre l'être de convention et l'être caché.

Drame d'autant plus pathétique qu'il se noue et se dénoue dans l'ombre. Il arrive que la lutte des êtres obscurs ne se poursuive pas seulement dans une âme, dans chaque âme. D'âme à âme, tandis que des provinciaux paisibles vivent leur honnête vie d'apparence, les êtres de passion cachée se rencontrent, se heurtent, s'exterminent. Seules « les choses voient » ces drames de l'ombre intérieure, parce que les choses sont plus proches de ces vies à la fois latentes et déchaînées. Alors le roman de la vie secrète devient le roman des fatalités tragiques dont nul ne sait parmi nous s'il ne sera pas l'hôte héroïque ou désespéré. L'œuvre (*les Choses voient, l'Appel de la route, la Vie secrète*) s'enveloppe d'une sorte de brume. L'explication fait place à la suggestion.

LES ROMANS D'ANDRÉ GIDE

L'œuvre d'A. Gide est fort complexe ; rien ne ressemble moins au conte philosophique *le Prométhée mal enchaîné* que le roman psychologique *la Porte étroite* ; et le roman vagabond et romanesque *les Caves du Vatican* est bien différent du roman d'analyse *la Symphonie pastorale* ou du roman-confession *Si le grain ne meurt*. L'œuvre est aussi, à certains égards, discutée et sans doute discutable. Mais on ne peut nier son influence et ce qu'elle exprime de certaines tendances de notre temps.

Elle est, dans sa forme, très classique. Gide a dit, à plusieurs reprises, que l'œuvre d'art n'était pas une copie de la nature, mais une création ; elle choisit et elle organise, et son ordre doit être clair. Mais cette discipline esthétique est à peu près la seule qu'il ait voulu s'imposer. Deux êtres, comme il l'avoue, sont en lui, l'un qui garde de ses traditions protestantes le goût de l'examen de conscience, le besoin du renoncement et du sacrifice ; l'autre qui, invinciblement, s'évade. C'est l'évadé qui l'emporte souvent, mais en gardant une inquiétude ; il est incapable de se fixer ; il aspire à tout et à rien. Il devient « l'Immoraliste », et, comme le dit Gide, « un esprit sans pente ». Gide, écrivait de lui son ami Jacques Rivière, « est à la surface de la vie comme du liège ».

C'est-à-dire qu'il traduit souvent, avec une curieuse fidélité, les moindres frémissements de cette vie et ses remous cachés. Il a cherché à pénétrer les mystères des êtres. On devine en eux, parfois, de fâcheuses perversités. Mais cer-

tains sont pathétiques. Les héros de *la Porte étroite* auraient pu être les héros d'un roman de construction classique. Jérôme aime Alissa Bucolin. Rien ne s'oppose à leur union. Mais la sœur d'Alissa, Juliette, aime Jérôme, elle aussi, d'une passion silencieuse et dévorante. Alissa se sacrifiera-t-elle ou sacrifiera-t-elle sa sœur ? Le dénouement est la résignation de Juliette. Elle épouse un homme honnête et sage, part au loin, élève ses enfants, se dit heureuse. Ou plutôt ce serait le dénouement du roman classique. Mais, dans la paix du bonheur conquis, l'être profond surgit et tourmente. Alissa hésite. Sans doute elle aime Jérôme, profondément. Mais elle aime son Dieu, plus profondément encore. Se donner à un être de chair, s'absorber en lui, n'est-ce pas voler Dieu ? Et ce pourrait être le roman du mysticisme, dix fois écrit, *l'Évangéliste* ou *Ramuntcho*. Seulement, l'être profond lui-même a plusieurs êtres en lui. Se marier, ce n'est pas seulement s'éloigner de Dieu, c'est réaliser, c'est-à-dire déchoir, car il n'y a pas de réalité qui puisse exprimer la plénitude et la perfection du rêve. C'est aussi se soumettre, fléchir son orgueil, l'orgueil d'être un don qu'on convoite et qui se refuse. Jusqu'au bout la lutte entre ces êtres restera indécise. Au contraire de l'œuvre classique, le roman n'aura pas de dénouement. Alissa mourra, ravagée par ses conflits d'âme, sans savoir si elle a été, en s'éloignant de Jérôme, une sainte ou une dupe ou plus simplement un liège dans le tourbillon confus d'une âme « sans pente ». Mêmes conflits obscurs, mêmes tourments cruels et sans issue dans les êtres volontaires et instinctifs, ascétiques et passionnés, scrupuleux et déchaînés de *la Symphonie pastorale*. Drames de conscience qui nous laissent incertains sur les droits et la réalité même de la conscience.

Georges DUHAMEL (né en 1884. Il a publié des recueils de vers ; des pièces de théâtre satiriques : *l'Œuvre des athlètes*, 1920 ; un roman très beau sur la guerre : *Vie des martyrs*, 1917 ; des romans, *Confession de minuit*, 1924 ; *Deux hommes*, 1925 ; *la Pierre d'Horeb*, 1926 ; des Essais : *les Plaisirs et les jeux* [sur les enfants], 1922, etc.). C'est un esprit net et précis. Initié aux recherches des sciences, il a le goût de l'observation et du raisonnement. Mais ni l'observation, ni le raisonnement, ni les

sciences, ni la civilisation fondée sur les progrès de ces sciences ne lui semblent donner le secret du monde et le bonheur. Ce secret et ce bonheur sont cachés dans « la possession du monde » par le cœur, dans une sorte de communion lyrique, un don de soi aux êtres, à l'âme profonde des êtres. Il est d'ailleurs, dans une certaine mesure, le disciple de Claudel. On retrouve cette alliance singulière et savoureuse d'observation stricte, et de divination mystique dans un grand nombre de ses œuvres. La forme de ses romans, leur construction, leur style sont classiques ; les caractères y sont analysés avec une clairvoyance aiguë. En même temps il y évoque soit des « hommes abandonnés », possédés de « passions primitives », soit des êtres incapables de dominer la confusion de leur conscience, obsédés d'aspirations anxieuses et contradictoires, entraînés dans les remous d'une âme qu'ils subissent souvent sans la comprendre. Il a peint, avec une sympathie et une pitié émouvantes, cette misère tâtonnante des destinées.

LE THÉÂTRE

MAETERLINCK

Maurice Maeterlinck est né en 1862 à Gand. Il fréquenta d'abord les milieux des poètes symbolistes et publia des vers subtils et pénétrants (*Serres chaudes*, 1889). Il donna ensuite des drames (écrits pour être lus et non pas joués) : *la Princesse Maleine* (1889) ; *Pelléas et Mélisande* (1892) ; *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *la Mort de Tintagiles* (1894), etc. Il a composé également de très beaux essais de méditation morale et philosophique, moins remarquables sans doute par la profondeur de la pensée que par l'expression pathétique et vivante des idées et la souplesse harmonieuse du style : *le Trésor des Humbles* (1896) ; *la Sagesse et la destinée* (1898) ; *la Vie des abeilles* (1901) ; *le Temple enseveli* (1902), etc...

L'expression théâtrale de cette psychologie nouvelle était beaucoup plus malaisée. Le théâtre se prête beaucoup moins à la suggestion et à la méditation. Il y a eu pourtant des tentatives multipliées. Les plus heureuses ont été celles de Maeterlinck et (dans une forme plus classique) d'Henry Bataille.

Le mystère dans les drames de Maeterlinck. — Tout est mystère dans ses drames. Ils mènent presque toujours à des catastrophes. Ces catastrophes on les sent planer, dès les premières scènes, inévitables et féroces. Mais on ne sait ni pourquoi, ni quand, ni par où elles viendront. Les victimes,

innocentes et désarmées, ne savent qu'attendre dans une angoisse hallucinée. Le destin passe, tue, s'éloigne, dans un mystère sanglant. Ces fatalités obscures ne sont pas seulement dans les choses, dans l'indifférence ou la cruauté de la nature. Elles sont encore et surtout au fond des âmes. Les âmes s'ignorent, ignorent leurs êtres cachés comme elles ignorent les âmes des autres et les destinées qui les attendent. « Je ne sais, dit Golaud, de Mélisande, ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient, et je n'ose pas l'interroger car elle doit avoir eu une grande épouvante. » Peut-être même Mélisande ne le sait-elle pas elle-même et ne songe-t-elle qu'à l'oublier. Elle vit dans un rêve obscur, tour à tour délicieux et sinistre, qui l'entraîne sans qu'elle comprenne. « Je ne sais pas moi-même ce que c'est... Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais... C'est quelque chose qui est plus fort que moi. » Tous les personnages de Maeterlinck subissent quelque chose qui est plus fort qu'eux, qu'ils ne peuvent pas dire, qu'on ne peut pas dire et qui soudain saisit et anéantit.

La simplification légendaire. — Ce sont donc des drames de la fatalité et qui pourraient être fort médiocres. Maeterlinck reprenait de vieux thèmes qui sont dans Sophocle ou dans Shakespeare. D'autre part, il n'a fait aucun effort pour creuser les âmes obscures, pour nous faire comprendre les forces inconscientes qui mènent une Mélisande, une Maleine, un Pelléas. Mais son génie a été de donner à ces mystères et à ces ignorances une expression merveilleusement pathétique et poétique.

Ses drames se déroulent dans un décor de légende, dans des pays de Cendrillon ou de l'Oiseau bleu. L'angoisse qui les enveloppe ne naît pas de la confusion et de l'obscurité. Les âmes y sont un mystère non par leurs ténèbres, mais parce qu'elles semblent vaporeuses et translucides ; brouillards errant dans une brume, formes gracieuses et fragiles qui semblent toujours prêtes à se dissoudre si l'on veut les saisir pour les mieux connaître. Le chemin qu'elles suivent ne s'égare pas dans les replis des complications tragiques. Pas de péripéties savantes. Un souffle invisible pousse ces ombres vers un but inévitable. Mais si elles y vont sans dévier, on ne sait pas quel est ce but. On sait qu'elles vont ; on ne sait pas où elles vont. Enfin tous ces fantômes parlent

comme dans un rêve. Ils se font de l'Univers, dit Maeterlinck, « une idée un peu hagarde », l'idée d'enfants qui voudraient vivre une vie naïve, qui sont jetés dans la vie vraie, c'est-à-dire dans ce qu'ils ne comprennent plus et qui les écrase. Ils ne savent traduire leurs ignorances, leurs désarrois, leurs stupeurs que par des phrases enfantines, « par ces répétitions étonnées qui donnent aux personnages l'apparence de somnambules un peu sourds, constamment arrachés à un songe pénible ».

Ainsi le théâtre de Maeterlinck est comme le Songe du Destin. La vie est faite de choses cruelles et sans doute fatales. Nous naissons pour souffrir des choses, des autres, de nous-mêmes, sans connaître ni les choses, ni les êtres, ni nous. Mais tout cela n'est peut-être que le rêve d'un rêve ; et toute la pensée et tout l'art un effort impuissant pour s'y arracher.

HENRY BATAILLE

Henry Bataille (1872-1922) s'est d'abord fait connaître par un recueil de vers : *la Chambre blanche* (1895), poèmes d'émotions voilées et d'humbles décors. Puis il écrivit des pièces qui sont plutôt des poèmes dramatiques : *la Lépreuse* (1896) ; *l'Enchantement* (1900), etc. Les pièces qui suivirent firent une place de plus en plus grande à la peinture de la vie réelle : *Maman Colibri* (1904) ; *la Marche nuptiale* (1905) ; *la Femme nue* (1908) ; *le Scandale* (1909) ; *la Vierge folle* (1910), etc... Ses dernières pièces font, en général, une place plus grande au lyrisme... *l'Homme à la rose* (1920) ; *la Possession* (1921), etc.

La tradition classique et réaliste. — Le théâtre d'Henry Bataille est profondément différent de celui de Maeterlinck ou même d'Ibsen. Il se développe dans la clarté. Ses personnages, le plus souvent, vivent d'une vie précise ; ils ne cherchent pas à être des symboles ; ils ne se résignent pas à être des « somnambules ». Les sujets sont ceux de la tradition française : un être qui aime, qui cesse d'être aimé, qui lutte et succombe ; une femme faite pour l'amour, qui vieillit, qu'entraîne une dernière et coupable aventure. La construction de la plupart de ses pièces est exactement classique. Le drame s'ébauche, se précise, se précipite et nous jette dans le dénouement. C'est d'ailleurs un classique qui a suivi les leçons du théâtre réaliste. Au théâtre réaliste il a emprunté le mépris des conventions morales, des sagesse bourgeois. « Il y a trente ans, écrivait-on de

Maman Colibri, la pièce de Bataille se fût écroulée sous les sifflets pour immoralité ». Tout son théâtre montre une sympathie, avouée ou cachée, pour les âmes ardentes, pour les élans exaltés. Ce n'est pas une sympathie romantique. Bataille sait que la vie leur donnera tort et que ces élans mènent au précipice ; il les jette au précipice et n'en accuse pas la société. Mais il se détourne de ceux qui n'ont jamais tenté de gravir les cimes pour se garer des abîmes. Surtout, il a emprunté au réalisme son désir de traduire la vie avec une exacte fidélité. Il méprise « le réalisme brutal, aisé à conquérir et qui donne à bon marché au public l'illusion de la vie » ; qui est « à l'humanité ce que la carte postale est à Vélasquez ». Mais il veut représenter aussi exactement que Vélasquez les formes de la vie et toutes ses formes. Il reproduira des conversations de rapins et des balivernes de fêtards aussi fidèlement que des cantiques d'amour et des ferveurs de poète. Il y a dans son théâtre des scènes et des actes qui sont des « tranches de vie », de toutes les vies. Mais ce réalisme (et même ce classicisme) sont pour Bataille un moyen et non une fin. Cette vérité de la réalité apparente n'est destinée qu'à manifester la vérité cachée ; le monde extérieur n'a d'intérêt que parce qu'il est heurté par des mondes intérieurs qu'il répercute. « La confrontation de ces deux mondes, mais c'est tout le théâtre. »

Le monde caché. — Les intentions d'Henry Bataille sont claires. « Nous appelons vérités intérieures le secret des êtres, ce qui bouillonne en l'individu et qu'il n'exprime pas directement ; ce sont ses raisons profondes et déterminantes, ce sont aussi les sphères inconscientes et agissantes de l'être ». Le théâtre doit nous révéler « l'effraction soudaine de cette vie muette et secrète des individus ». Les personnages la traduiront d'ailleurs plus qu'ils ne l'exposeront. A demi inconnue d'eux-mêmes, ils ne sauraient la formuler clairement ; elle s'ébauche, se précise, de geste en geste, de propos en propos. « Shakespeare fait dire au traître : « Je suis le traître. » Aujourd'hui le public comprend qu'une personne dise à l'autre : « Je t'aime, » par la façon dont elle lui dit : « Voici une tasse de café. »

Bien des pièces de Bataille nous font voir ainsi les sphères inconscientes et agissantes de l'être. Il y a deux êtres en Grâce de Plessans (*la Marche nuptiale*) : un être romanesque

pour qui l'amour c'est la pitié, le sacrifice, le dédain des commodités de la vie, et qui transfigure à la mesure de son rêve un musicien bon, mais médiocre ; et un être de clairvoyance et de plaisir, avide de luxe, d'élégance, d'amour raffiné. Elle se tue, quand elle a cessé d'être dupe de l'un, pour ne pas céder à l'autre. Il y a deux êtres ou plusieurs êtres dans Maman Colibri et dans toute femme, car elle est « la femme obéissant à des fonctions passionnées et passagères qui sont successivement en elles ». Deux êtres vivent sous les apparences du sage et paisible savant Bouguet (*les Flambeaux*) et il finira par être leur victime ou plutôt la victime de l'effort qu'il fera pour les fondre en un être logique. « Si je suis coupable de quelque chose, voilà... voilà... c'est d'avoir voulu, comme toujours, équilibrer les forces de la vie. Il est fou de vouloir être sage, absurde de vouloir être juste. »

La poésie et le symbolisme. — Bataille a aimé les êtres capables de cette folie et de cette absurdité. Son théâtre est pessimiste, parce qu'il croit les forces de la vie indifférentes et cruelles. L'amour n'est que la poursuite d'une illusion qui se détruit elle-même dès qu'on croit la réaliser. L'idéal, l'élan vers le surhumain n'est qu'un effort sans espoir. « Tant de souffrances pour aboutir à ça !... à rien. » Seulement pour Bataille c'est l'élan qui est tout. Le seul vrai drame « est le drame des consciences et du Destin » ; ce qui importe, ce n'est pas le Destin, banal ou féroce, c'est la palpitation des consciences dans la lutte. Bataille a traduit souvent avec une poésie émouvante cette détresse humble d'une Lolette ou d'un Poliche, orgueilleuse d'une Grâce de Plessans, gracieuse et sensuelle d'une Maman Colibri. Peu à peu même, il n'a plus vu que le monde intérieur, il a cessé de confronter les rêves humains avec les réalités où elles se brisent ; du moins il n'a plus donné de ces réalités que des images élémentaires à demi symboliques. Des pièces telles que *l'Homme à la Rose* ne sont plus que le drame poétique de consciences qui se dévorent elles-mêmes, hors de la vie.

LE THÉÂTRE DE H.-R. LENORMAND. LE THÉÂTRE ITALIEN
DE PIRANDELLO. LE THÉÂTRE DE PAUL CLAUDEL

Ce théâtre des mystères de l'âme a pris une forme plus audacieuse dans certaines œuvres contemporaines. Les pièces de H.-R. Lenormand n'ont guère été jusqu'ici que des tentatives curieuses. Nul ne peut dire encore quel sera l'avenir des pièces de l'Italien Pirandello, dont le succès est d'ailleurs européen. Mais ce sont des exemples significatifs.

Henri-René LENORMAND (né en 1882), après avoir fait jouer de petits mélodrames, a commencé à donner avant la guerre des pièces d'analyse psychologique. Mais ses œuvres les plus caractéristiques sont celles qui ont été jouées depuis : *le Temps est un songe*, 1919 ; *le Mangeur de rêves*, 1922 ; *l'Homme et ses fantômes*, 1924, etc.

La thèse de tout son théâtre est que l'unité de la personne humaine n'est qu'une apparence. « Un être vit en vous dont vous ne connaissez ni la ruse, ni la puissance, ni les désirs. » Et même si cet être se révèle il n'est pas certain qu'il soit autre chose qu'une apparence. « L'homme qui aime une femme lui superpose toujours un fantôme. Un jour vient où ce fantôme disparaît et fait place à un autre fantôme, que l'homme appelle « réalité ». La réalité n'est donc qu'une convention commode, mais sans cesse menacée par l'irruption de fantômes plus profonds et momentanément plus puissants. Le drame naît de ces dislocations et substitutions de chimères que nous tentons de fixer, pour en faire des réalités. Les pièces s'appelleront : *le Temps est un songe*, *le Mangeur de rêves*, *l'Homme et ses fantômes*. Elles pourraient être des légendes brumeuses inspirées de Maeterlinck ; mais ces fantômes, au lieu d'être passifs et instinctifs, agissent avec une ardeur brutale. Ils poussent la fillette à désirer obscurément la mort de sa mère, l'amateur d'analyse psychologique à tuer une âme pour la disséquer, le père à désirer sa fille. Ces thèmes pourraient nous conduire à une sorte de naturalisme freudien ou mystique. Mais Lenormand a compris qu'une évocation trop nette de la vie réelle donnerait à ses héros l'apparence de caricatures. Il a donc, en réalité, rejeté ses drames hors du temps et de l'espace. C'est une Hollande de légende, des Saharas vagues et presque symboliques, des chi-

mères de spirites. Une atmosphère de malaise et de demi-démence baigne ces drames.

Pour PIRANDELLO, le théâtre classique, romantique, réaliste, n'est au fond que la convention d'une convention. Tous ces théâtres se sont efforcés de peindre des caractères ; si complexes et si nuancés, si mêlés de subconscient ou d'inconscient qu'ils soient, ils supposent qu'il existe des caractères nécessaires et dont il ne dépend pas d'un être vivant de se libérer. Or nous fabriquons en réalité notre caractère, ou les autres le fabriquent pour nous. Ce n'est qu'un assemblage que toutes sortes d'accidents peuvent disloquer, qui se disloquerait d'ailleurs constamment si nous cessions d'y croire. Un homme devenu fou par accident et qui guérit, sans qu'on s'en doute, continuera à vivre sa vie de fou parce qu'il préfère le nouvel assemblage à l'ancien (*Henri IV*). Même les assemblages créés par les auteurs auront beaucoup plus de réalité que ceux de la vie, parce que la vie défait ce qu'elle a fait tandis que des personnages littéraires subsistent toujours semblables à eux-mêmes. L'homme a ainsi créé des êtres dramatiques plus réels, c'est-à-dire plus stables, plus obstinés à rester ce qu'ils sont, que les êtres mobiles de la vie (*Six personnages en quête d'auteur*). Le théâtre est le spectacle de la création et de la dissociation de conventions.

Paul CLAUDEL (né en 1868) a fait sa carrière dans la diplomatie. Il a publié des poèmes en vers (sans mesure fixe, à assonances ou versets d'allure biblique) : *Cinq grandes Odes*, 1910 ; *Corona benignitatis anni Dei*, 1915, etc... ; des essais en prose : *Art poétique*, 7^e éd., 1913. Son théâtre, fait pour la lecture, n'a été que partiellement représenté : *Tête d'or* ; *la Ville* ; *la Jeune Fille Violaine*, remaniée sous le titre de *l'Annonce faite à Marie*, 1912 ; *l'Otage*, 1912, etc.

Le théâtre de Paul Claudel est, dans son principe, fort différent de celui de Bataille et même de Maeterlinck. Les drames de Maeterlinck s'enveloppent de mystère parce qu'ils évoquent des destins obscurs dont le poète ne sait rien, sinon qu'ils sont obscurs et pathétiques. L'obscurité des œuvres de Claudel n'est au contraire qu'une apparence que le lecteur doit pénétrer. Elles sont, en même temps que des évocations, des explications. Comme les poèmes de Valéry (voir p. 112), elles traduisent un système du monde ; elles sont, sinon l'exposé, du moins l'image d'une vérité métaphysique. *L'Art poétique* débute ainsi, comme

un traité de philosophie « ... Chaque chose n'a de nécessaire que son existence. Discussion du mécanisme, absurdité du mouvement perpétuel sans but que lui-même. Résumé. Le sujet n'a pas de programme par lui-même, etc. »

Cette métaphysique et cette vérité sont d'ailleurs différentes de celles de Valéry. Si elles sont intuitives, c'est par des intuitions qui touchent plus à la sensibilité et qui font une large place au symbole. « La cause harmonique ou mouvement qui règle l'assemblément des êtres à tel moment de la durée. C'est l'Art poétique. La nouvelle Logique ayant la métaphore pour expression... » Elle rejoint non pas un idéalisme platonicien ou bergsonien, mais une scolastique et une mystique chrétiennes.

Surtout cette doctrine, fort subtile et fort obscure, ne tient une large place que dans les poèmes et certaines parties des œuvres de théâtre. Dans des pièces telles que *l'Annonce faite à Marie*, elle n'apparaît plus que comme le prolongement mystique de grandes et claires émotions humaines. Assurément ce sont des pièces sans cesse ouvertes sur les plus profonds mystères de la vie intérieure et de la Destinée et qui s'efforcent à nous révéler les certitudes ineffables et les raisons divines. Elles veulent être des enseignements. Mais pour parvenir à ces certitudes et comprendre ces raisons, les personnages traversent les misères, les angoisses et les tentations de la vie commune. Ils expriment souvent, avec une sobriété pathétique, une simplicité vivante et humaine, l'amour, la tendresse, la jalousie, la haine, les délices cruelles du renoncement. Avant l'extase du mysticisme, ils suivent l'humble et dur chemin qui les fait mourir au monde. Il y a ainsi un double Claudel : le Claudel intégral, cher à des disciples ardents et sincères ; et un Claudel moins profond, fait de ses apparences, mais dont les apparences sont émouvantes et capables de toucher ceux qui ne sont pas capables de suivre toujours et jusqu'au bout « la nouvelle Logique ».

Voir plus bas (deuxième partie, ch. II : *l'Interprétation artistique de la vie*, p. 190) l'étude d'auteurs dramatiques où se retrouve l'évocation, d'ailleurs plus lucide, plus classique du mystère des âmes ; Ch. Vildrac, Jean Sarment, Gantillon, etc.



CHAPITRE V

DE LA RÉALITÉ APPARENTE A LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE

La rhétorique classique. — Pour bien comprendre le sens et la portée des tentatives littéraires contemporaines, il faut se rendre compte de certaines traditions françaises, qui ne sont pas des traditions de notre seule littérature, mais qui sont chez nous si anciennes et si profondes qu'elles sont, pour ainsi dire, devenues instinctives.

Depuis la fin du xvi^e siècle, même lorsque l'éducation et l'instruction furent devenues humanistes et non plus scolastiques, jusque vers 1750, les jeunes Français n'ont appris que du latin. Après 1750, jusque vers 1875, ils ont appris surtout du latin. Ils n'ont pas appris du latin seulement pour le savoir, pour le plaisir de lire les grands écrivains latins (ils n'en connaissaient qu'une partie), mais pour arriver à écrire des discours latins. Tout ce qu'on apprenait n'était qu'une préparation à la « rhétorique », classe suprême (une partie seulement des élèves faisaient leur philosophie). Tous les exercices (amplifications, dilatations, etc...) étaient une préparation aux discours latins, écrits à l'imitation et selon les règles de Cicéron, Quintilien, Tite-Live, etc.

Or, qu'était ce discours chez les Latins ? Non pas un exercice littéraire, mais un moyen d'action et de gouvernement. Il visait à convaincre les auditeurs qu'un chef, un candidat, un avocat avaient raison. Il s'adressait à un public qui ne savait pas lire, et qui d'ailleurs n'avait pas de livres : il fallait donc qu'il fût clair. A un public grossier, d'esprit fruste : il fallait donc qu'il fût clair. En même temps à un peuple pratique, soucieux de discerner, dans la limite de ses intérêts immédiats, le vrai du faux : il fallait donc qu'il exposât des vérités claires. Tout obligeait les orateurs latins et les théoriciens de l'éloquence latine à chercher avant tout la clarté, la démonstration directe, robuste, la logique simple et impérieuse. Un orateur ne poursuit pas *la* vérité. Il a *sa* vérité, et sa tâche est d'y faire croire. Une littérature oratoire n'est pas une littérature critique ; elle est une littérature pratique et démonstrative.

Les conséquences de la rhétorique latine. — Si l'on ne s'intéresse qu'à cette littérature oratoire, la conséquence est que la matière même de l'exercice, le thème à démontrer devient tout à fait indifférent. Peu importe que l'élève, le professeur ou l'écrivain soient capables de s'intéresser au sujet donné, ou même de le comprendre vraiment ; il leur suffit de posséder les recettes nécessaires pour lui donner les apparences susceptibles de convaincre l'auditeur ou le lecteur. Diderot, quand il est en rhétorique, et tous les rhétoriciens jusque vers 1870, composent le « discours du serpent à Ève dans le Paradis terrestre », le « discours d'Œdipe avant de se crever les yeux », les « remords de Néron la nuit qui suivit le meurtre de sa mère », le « discours de Moïse aux Hébreux avant d'entrer dans la Terre promise », et mille harangues de généraux, chefs d'État ou conspirateurs. On se doute bien qu'ils n'ont pas l'âme d'un parricide, ni d'un incestueux, ni d'un général. Mais ils trouveront dans Cicéron, Quintilien, Tite-Live et les autres ce qu'il y a dans ces âmes-là. Leur seule tâche sera d'en organiser la démonstration, d'en trouver la meilleure logique.

Après 1750, la rhétorique latine fut violemment combattue. Jean-Jacques Rousseau et dix autres, cent autres demandèrent qu'on apprit à penser et non pas à discourir, à trouver la vérité et non pas à démontrer n'importe quelle vérité. Les sciences, la littérature française, l'histoire et la géographie furent plus ou moins révélées à la jeunesse française. Mais longtemps encore, jusqu'au ministre Duruy, vers 1875, on proposa aux rhétoriciens des discours qui n'étaient pas beaucoup plus raisonnables que ceux du XVII^e ou XVIII^e siècle. Même lorsque les sujets d'étude et de devoirs se rapprochèrent plus ou moins de la vie et de la vie d'un élève, la forme de la rhétorique demeura. Et cette forme commande toute notre littérature classique.

Elle ne commandait pas toute la littérature du XVI^e ou du XVII^e siècle. Rabelais, Montaigne, Saint-Amant, Théophile, se complaisent à un désordre qui n'est pas le « beau désordre » calculé de Boileau. Peu à peu, cette fantaisie insouciance se perd. Tous les esprits sont façonnés par la rhétorique. C'est-à-dire que tout écrivain prend l'habitude de ne pas écrire exactement comme il pense ou surtout comme il sent. Il ne lui suffit jamais de se comprendre ; il se propose d'être compris, et même d'être compris le plus

clairement et le plus aisément possible. Lamartine, Victor Hugo, tous nos romantiques, tous nos Parnassiens, presque tous nos écrivains (à moins qu'ils ne soient sur le chemin de la folie, comme Gérard de Nerval) obéissent à ce souci de logique démonstrative. Une méditation de Lamartine, un poème de Victor Hugo sont composés à peu près comme un sermon de Bossuet. Sans doute il y a dans leurs vers, leurs drames, leurs romans des pages tourmentées, des monologues haletants. Mais le désordre même y est logique, en ce sens qu'il est fait pour prouver l'angoisse ou le trouble de l'auteur ou du personnage.

Nous avons montré comment la poésie symboliste avait réagi contre cette logique classique. A cet ordre intellectuel elle a tenté de substituer un ordre intuitif et suggestif. On n'a plus besoin de comprendre un enchaînement ; on sent l'accord des impressions. Les écrivains partis à la recherche des mondes cachés de la subconscience étaient amenés, comme les symbolistes, à se défier de la clarté logique. Car cette logique ne peut enchaîner que des phénomènes du même ordre, se déroulant sur le même plan de la conscience lucide. Les manifestations de notre être caché se reconnaissent justement à ce qu'elles brisent l'unité logique de l'être normal. Peu à peu l'antique et impérieuse tradition de la clarté par l'ordre se trouvait non pas condamnée, mais refoulée vers les genres oratoires, démonstratifs et didactiques. Une tentative hardie allait être faite pour créer des formes littéraires absolument étrangères à la logique intellectualiste.

Les influences philosophiques. — Cette tentative trouvait un appui indirect dans le développement de philosophies qui restreignaient de plus en plus le rôle de l'intelligence logique, de la raison. Nous avons montré comment on avait tenté de justifier la valeur de cette intelligence logique par le progrès des sciences ; et comment cet « avenir de la science » avait abouti à la « faillite de la science ». Bientôt ce ne furent pas seulement la science, mais toutes les opérations de l'intelligence dont la valeur fut discutée. La philosophie d'H. Bergson démontre, rappelons-le, que l'intelligence n'est qu'un instrument pratique destiné à nous permettre d'agir ; elle n'a qu'une valeur « pragmatique ». Pour certains de nos actes, la nécessité de l'acte s'impose ; nous agissons donc inconsciemment, sans intelligence : ce sont des actes réflexes.

Dans d'autres cas il y a doute ; il faut faire un choix entre les actes ; l'intelligence intervient alors pour éclairer les directions possibles, assurer la commodité et la liberté du choix. Elle est donc au service de l'action et non pas de la connaissance. Quand nous voulons connaître la réalité ou plutôt entrer en contact avec elle, il nous faut faire appel à une faculté fort différente de l'intelligence logique, à l'intuition. L'intuition ne procède pas, comme l'intelligence, par raisonnements ; elle n'essaie pas d'aller, méthodiquement, du connu à l'inconnu — comme si l'on pouvait tirer quelque chose de rien ; elle écarte justement toutes les conventions trompeuses de la raison ; elle n'emploie l'intelligence que pour dissiper l'illusion de l'intelligence et c'est seulement quand cette illusion est écartée qu'elle entre en possession de la réalité. La connaissance vraie est donc un sentiment de vérité plus encore qu'une connaissance de la vérité, et elle est même, comme tout sentiment, en partie intraduisible dans le langage de l'intelligence.

STÉPHANE MALLARMÉ

Mallarmé (1842-1898) gagna sa vie en enseignant l'anglais, pendant trente ans ; mais il vécut en réalité, hors de la vie, pour l'art. Il publia dans diverses revues (*l'Artiste* de 1862, *le Parnasse contemporain*, 1866, etc...) des poèmes déjà subtils et « impressionnistes », mais qui étaient encore de construction classique. Sa vraie manière se dégage surtout à partir de *l'Après-midi d'un faune* (1876). Il resta d'ailleurs, malgré l'estime d'une élite, à peu près inconnu jusque vers 1885. A cette date il réunit autour de lui, tous les mardis, dans son logis de la rue de Rome, des disciples sur lesquels son action personnelle fut profonde (G. Kahn, Laforgue, Mockel, H. de Régnier, Viélé-Griffin, P. Claudel, A. Gide, Stuart Merrill, P. Valéry, etc...). Ses poèmes dispersés ou tirés à petit nombre ont été réunis d'abord en 1899, puis en 1913.

Lire : P. MARTINO, *Parnasse et symbolisme* (1925) ; — A. THIBAUDET, *la Poésie de Stéphane Mallarmé* (1913).

Mallarmé et le symbolisme. — On a jugé fort diversement la poésie créée par Mallarmé. Il est hors de doute qu'elle a été conçue avec une profonde sincérité, par un poète qui pouvait conquérir aisément la réputation et la gloire d'un poète parnassien ou d'un poète symboliste. Il a écrit d'admirables vers fort clairs qu'il a corrigés plus tard pour les rendre obscurs, ou des vers dont l'obscurité n'est que la brume transparente d'un symbolisme prudent. Il s'est d'ailleurs accordé avec les poètes symbolistes sur deux points. Il a cru, comme eux, que s'il y avait une poésie aussi néces-

saire à l'homme que la prose, c'est parce qu'il y avait en l'homme une intelligence logique qui crée la prose, et des sentiments très différents de l'intelligence qui ne peuvent pas se traduire par le même langage. La poésie sera donc non pas explication, exposition, mais suggestion. D'autre part cette suggestion devra se faire, au moins en partie, par des moyens purement musicaux, par les sons des mots, indépendants de leurs sens, par une incantation. Mais Mallarmé n'est pas un symboliste. Il a voulu révéler une poésie qui n'eût plus rien de commun avec les vieux langages poétiques, tâtonnements maladroits où l'intelligence pratique enchaîne toujours la poésie pure et l'intelligence de l'absolu.

La matière de la poésie.— Tout d'abord le monde où vit le poète et qu'il doit exprimer, ce monde transcendant, est profondément différent du monde où l'on vit, mange, dort, raisonne, écrit des livres. Mallarmé n'a pas d'hallucinations malades ; il était fort bien équilibré et très différent d'un Gérard de Nerval ou même d'un Rimbaud. Mais, enfermé dans son rêve intérieur, il a des sortes d'hallucinations lucides, des surgissements d'images, de musiques, de phrases. Il les tient pour vraies, pour beaucoup plus vraies qu'une méditation suivie et, bien entendu, qu'une réflexion méthodique. *Le démon de l'analogie* en est l'affirmation relativement claire. Mallarmé sort de son appartement « avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant. « La pénultième est morte »... Et il s'en va, instinctivement, répétant « la pénultième est morte » jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que sa main est « réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse ». Cette boutique est celle « d'un vieux luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes, enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens ».

Ces hallucinations sont vraies parce qu'elles sont la manifestation dispersée, et qu'il dépend de nous de rendre continue, du monde de la réalité vraie. Cette réalité supérieure a quelque chose de celle de Platon et de celle de Hegel ; la réalité pratique n'en est que l'ombre, une déformation misérable. On sent le réel, les Idées, lorsque dans une sorte de renoncement ascétique aux misérables apparences de la vie, dans l'extase de la contemplation intérieure, on laisse

les Idées-hallucinations vous visiter, vous attirer jusqu'à elles. Mallarmé, qui ne se piquait pas de philosophie, et qui n'a pas cessé de croire qu'expliquer c'est trahir, n'a pas cherché à faire comprendre ce qu'était pour lui ce monde des Idées. Mais il est certain qu'il a voulu traduire, par la poésie, la sorte de vertige lucide où il se trouvait entraîné à certaines heures de sa vie intérieure.

Une seule chose est certaine, dans la théorie de Mallarmé, c'est que la logique, notre prétentieuse logique, n'a rien à faire dans ce monde des Idées. La réalité transcendante n'est pas faite d'une poussière de réalités pratiques. C'est un monde indépendant, organisé non par causes et effets, principes et conséquences, mais par *analogies*. Sur ce point Mallarmé s'accorde avec les symbolistes. L'ordre poétique est un ordre d'affinités où les images et les thèmes s'attirent et se disposent comme des harmonies de couleurs et de sons.

L'expression de la poésie. — Pour traduire ce monde de la poésie pure, de l'Idée transcendante, les traditions du langage humain sont impuissantes. Ce langage sera nécessairement une trahison pour deux raisons. D'abord la matière même de ces mots, leur sens. Ce sens a été créé pour les usages pratiques. Ils sont donc si lourds que la poésie ne peut pas les enlever jusqu'au ciel du monde transcendant. En deuxième lieu leur organisation. Toute grammaire, tout langage conforme à la logique grammaticale exprime de l'intelligence pratique. C'est une tâche difficile et presque impossible de s'arracher à cette tradition millénaire et de récréer, d'un seul coup, la langue de l'absolu.

Heureusement le poète a un guide. Il y a un autre art, qui, sans effort, nous entraîne loin de la vie réelle et nous jette dans son monde à lui, totalement différent du monde de la vie commune : c'est la musique. Mallarmé a subi profondément l'influence de la musique, particulièrement du drame wagnérien et de la symphonie moderne. Dans la symphonie il y a des thèmes, mais autour de ces thèmes les variations musicales, les thèmes secondaires, les rappels se disposent avec une absolue liberté ; tout s'épanouit, s'arrête, se perd, renaît, au gré de l'inspiration souveraine. La poésie sera, elle aussi, une symphonie. Il y aura un thème ou des thèmes suggérés par l'inspiration du poète, par son hallucination vraie. L'ensemble du poème traduira un état d'âme,

la lutte, par exemple, de la poésie qui veut s'affranchir et de la réalité qui l'enchaîne. Mais ce thème sera orchestré et non pas développé; sa composition sera musicale et non pas logique. Telle phrase commencée sera interrompue par une autre phrase, thème accessoire, et reprise simplement plus loin. Des mots, ayant donné leur sens musical n'auront leur complément logique que dans le vers suivant, là où ce développement doit donner sa sonorité. Si bien que le travail des commentateurs est de reconstruire les phrases de Mallarmé, de détruire l'ordre musical pour retrouver l'ordre intelligible.

D'autre part le poète se créera un vocabulaire. Il ne peut sans doute pas le créer de toutes pièces, avec des sonorités. Il prendra donc les mots du dictionnaire et consentira à suivre les formes élémentaires de la grammaire. Mais il dépouillera ces mots le plus possible de leur sens usuel, pour leur prêter un sens suggéré par leurs sons, tantôt proche, tantôt profondément différent du sens usuel. Les sons deviendront les notes de l'orchestration poétique. Mallarmé, dans ses dernières œuvres, poussera jusqu'à ses limites extrêmes cette tentative pour créer de la poésie en nous arrachant à la logique de l'intelligence. Un poème sera fait directement avec les sentiments créés directement par des sensations. Plus de vers, plus de phrases. Un grand thème, par exemple, la pensée en lutte avec l'Infini. Ce thème sera traduit dans *Un coup de dés jamais n'abolira le sort*, par les sensations auditives de mots isolés ou brièvement groupés, par les sensations visuelles de ces mots disposés sur la page du livre-album comme les notes sur les portées musicales. Leur disposition, leur caractère d'impression, la valeur des blancs, créeront des suggestions obscures comme les notes et les silences de la musique. Le poème sera fait de la convergence de ces suggestions.

L'obscurité de Mallarmé. — Mallarmé a travaillé par là à rendre ses poèmes de plus en plus obscurs. Il faut un long effort — et qu'on a le droit de juger illusoire et vain — pour se mettre dans l'état de suggestion qui convient à leur lecture. Mais cela Mallarmé le voulait. Il a dit, très nettement, qu'on ne devait comprendre un poète que si on était soi-même un poète, ou capable de le devenir un instant. Il faut, non pas subir la poésie, mais la recréer. Cette création ne coïncidera pas avec celle du poète. Ces compréhensions

exactes, ces coïncidences continues ne sont possibles que dans l'ordre de l'intelligence ; et elles ne sont que des esclavages. Le lecteur, créant de la poésie, créera sa poésie.

Le poème ne sera qu'un centre d'attraction nous entraînant loin de la terre, dans les cieux.

PAUL VALÉRY

Paul Valéry est né en 1871. Il a publié d'abord, de 1890 à 1900, un certain nombre de poèmes dispersés, réunis en 1920 sous le titre d'*Album de vers anciens*. Puis il cesse d'écrire jusqu'en 1917, où il publie le poème *la Jeune Parque*. En 1920, paraît *le Cimetière marin* ; *Odes*, la même année ; *Charmes* ou *Poèmes*, en 1922. Outre ses poèmes, P. Valéry a publié un certain nombre d'essais en prose : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) ; *Eupalinos ou l'architecte* (1923), etc.

Lire : A. THIBAUDET, *Paul Valéry* (1923) ; — F. LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry* (1926).

Il y a dans la poésie de Paul Valéry plusieurs éléments. Les premiers vers, les « vers anciens », sont ceux d'un disciple des Parnassiens, des symbolistes et de Mallarmé. Leur poésie évoque, avec une grâce harmonieuse, des attitudes, des rêves, des méditations et des symboles.

...Une feuille meurt sur ses épaules humides,
Une goutte tombe de la flûte sur l'eau
Et le pied pur s'épure comme un bel oiseau
Ivre d'ombre...

Jusqu'au bout, d'ailleurs, les poèmes les plus obscurs de Paul Valéry garderont l'enchantement de ces vers où la musique des rythmes et la splendeur brusque des images révèlent, à ceux-mêmes que les poèmes déconcertent, le génie d'un poète. Mais peu à peu Paul Valéry a tenté de mettre dans ses vers une technique et une inspiration qui renouvellent le lyrisme. La technique renoncera à toutes les libertés, non seulement de la poésie symbolique, mais même des Parnassiens et des romantiques. En réalité, selon Valéry, ces libertés n'ont pas délivré la poésie ; la poésie ne peut naître que d'une contrainte, d'une lutte et d'un triomphe. Aisée, elle se confond avec la prose. Les vers et les strophes de *la Jeune Parque*, et surtout du *Cimetière marin*, des *Odes* seront donc construits et déroulés comme des vers classiques, comme des strophes de Malherbe. Il y a dans leur

mouvement une puissance à la fois si souple et si nette, qu'ils entraînent la pensée d'un élan irrésistible, même quand la pensée ne se comprend pas.

Car c'est une poésie volontairement obscure. Valéry réagit contre toute la poésie symbolique et romantique en donnant pour rôle à la poésie de chanter non pas des émotions ni même des sensations, mais des idées. Le lyrisme doit être conduit par l'intelligence ; il doit être « visiblement gouverné ». C'est bien l'idée que s'en faisait la poésie classique. Seulement, la poésie classique n'avait de l'intelligence qu'une idée grossière. Le lyrisme, étant la « poésie pure », doit traduire l'intelligence pure. Cette intelligence pure n'a rien à voir avec la logique de nos rhétoriques, avec les apparentes clartés de la vie pratique. Il existe, loin des arrangements conventionnels de cette vie, loin des artifices du langage vulgaire, un monde des idées pures. Quand nous y pénétrons, par un puissant effort d'abstraction, en nous arrachant à la tyrannie des apparences, aux servitudes millénaires de nos sens, nous entrons du même coup dans le monde de la poésie. La poésie, celle qu'un Platon avait déjà pressentie et même découverte, est faite de la lumière et de la continuité vivante de ces intuitions spirituelles. Dans ce monde supérieur on ne raisonne pas, comme raisonnent nos proses et nos vers. Les intuitions s'enchaînent ou plutôt se déroulent selon leur rythme de nécessité, comme la fleur puis le fruit déroulent la plante, non comme le marteau enfonce le clou. Les poèmes ne doivent plus être compris de l'extérieur, comme un spectacle auquel nous sommes étrangers, mais de l'intérieur, par un effort qui nous permet de le sentir se créer en nous. Création d'ailleurs non plus d'émotion, d'états de sensibilité, comme chez les symbolistes, mais de perceptions spirituelles.

La poésie de P. Valéry est donc, plus encore que celle de Mallarmé, un lyrisme métaphysique. Elle est un effort pour nous mettre en contact non plus avec les émotions d'un homme, ce néant qu'est un homme, mais avec l'âme d'un monde, conçu comme un jeu subtil et pourtant strict d'idées transcendantes. Il est encore difficile de dire quel sera l'avenir de cette tentative. Il se peut qu'il n'en reste presque rien. Mais on a le droit de croire au génie de Valéry. Même pour ceux qui ne voient dans cet effort qu'une défaite glorieuse, des vers et des strophes surgissent constamment de l'œuvre

obscur avec le signe de l'éternelle beauté. On ne peut pas nier l'influence actuelle et profonde du poète. Assurément ce ne sera jamais la poésie que d'une élite très étroite. Mais il y a bien peu de gens qui lisent Spinoza ou Hegel, et cela ne diminue ni Hegel, ni Spinoza.

(Sur l'œuvre de Paul Claudel, voir p. 103.)

LES FORMES ACTUELLES DE L'OPPOSITION AU CLASSICISME

Les formes sérieuses. Les théories de « l'état pur ». — La poésie d'un Mallarmé, d'un Paul Valéry, de leurs imitateurs ou disciples n'est qu'un des aspects d'une tentative générale pour s'affranchir de toutes les traditions de la pensée et de l'art, même de celles qui paraissent tenir à la constitution de notre pensée et de nos sens. Des écoles s'efforcent de démontrer que ces traditions ne sont que des conventions et les plus artificielles des conventions. La musique devrait n'être que le plaisir des sons. Or tous les musiciens y ont mis des idées, ou des sentiments qui ne sont qu'une forme diffuse des idées. La peinture devrait être le seul plaisir des formes et des couleurs. Or tous les peintres y ont mis des sujets, ne fût-ce que le sujet d'une fleur ou d'un chaudron, car la fleur suggère l'idée de fleur, le chaudron l'idée de chaudron. L'art véritable devra être « pur », c'est-à-dire une combinaison de sons, de couleurs, de formes, se suffisant à elle-même, créant pour elle-même ses propres lois, sans aucun souci de ressemblance avec la réalité pratique. On aura la peinture cubiste, la musique pure d'Erik Satie, Poulenc et de leurs imitateurs ou rivaux. En littérature on aura des poèmes, romans, pièces de théâtre qui semblent n'avoir pour but que l'ahurissement du lecteur ou du spectateur. Il est très difficile de faire la part de la sincérité, de la plaisanterie ou d'un arrivisme naïf dans ces écoles dont la formule la plus impertinente a été celle du « dadaïsme ». Mais il est certain que, sous des formes plus ou moins excessives, elles trahissent la lassitude et l'inquiétude sincères de certains esprits : la lassitude d'un art qui, malgré ses apparences de renouvellement périodique, semble condamné à se répéter indéfiniment ; l'inquiétude que cet art ne soit asservi à une logique artificielle, incapable d'exprimer les aspirations les plus hautes et les intuitions les plus profondes.

Les formes fantaisistes et humoristiques. — Mallarmé, Valéry, les dadaïstes mêmes ont, ou prétendent avoir, la conviction qu'en s'affranchissant des clartés de l'art traditionnel ils se rapprochent de la vérité. Des poètes, des romanciers, des essayistes les ont suivis dans leurs chemins, mais sans se demander où les chemins les conduisaient. Ils ont simplement déclaré ou laissé entendre qu'ils leur paraissaient nouveaux et plus pittoresques. On peut écrire pour des fins sublimes. Mais on peut écrire pour le plaisir, pour un plaisir d'art subtil et raffiné. Or il n'est pas vrai que tous les plaisirs soient ordonnés ; le plaisir du corps, le plaisir des sens naît parfois de la surprise, de l'incohérence. Et il est très certain que la continuité et la régularité du plaisir détruisent le plaisir. C'est ce qui est arrivé en littérature. Notre clarté, notre ordre français, ont eu sans doute leur prix. Mais ils sont devenus parfaitement insipides. Ils nous portent sans secousse, mais sur une rivière paresseuse et morne. Divertissons-nous en nous lançant dans les aventures, dans la fantaisie, dans l'absurde, du moins dans un jeu adroit et mesuré d'absurde. Tels semblent être, par exemple, les romans de Jean GIRAUDOUX (né en 1882 : *Lectures pour une ombre*, 1918 ; *Suzanne et le Pacifique*, 1920 ; *Siegfried et le Limousin*, 1922 ; *Bella*, 1926, etc...). Ils ont des intentions ; ils expriment des idées, ou même si l'on veut des thèses esthétiques, sociales, philosophiques. Mais démontrées, ces idées deviendraient ennuyeuses, ou même fausses. Ce qui est plus amusant, aussi vrai, peut-être plus vrai, ce sont des morceaux d'idées sans cesse reprises, laissées, brouillées. Pour que nous nous plaisions à cette jonglerie, le jongleur s'habillera d'un costume pittoresque. Le style sera un jeu d'images, métaphores, transpositions verbales qui ne seront jamais les images naturelles, les comparaisons directes, les transpositions logiques. Tout cela sera expressif pourtant (et juste à la réflexion), mais d'une justesse qui semblera prête sans cesse à glisser dans l'incohérence. L'art sera de se jouer ainsi constamment à la limite de l'originalité et de l'absurdité.

Ainsi outré, l'art d'un Jean Giraudoux n'est plus qu'un jeu humoristique. Mais il ne fait qu'exagérer une tendance fréquente chez les jeunes écrivains. Dans la tradition littéraire française, si neuve que soit l'image, si loin qu'elle nous entraîne de l'objet banal ou de l'idée abstraite, on l'atteint

par une sorte de pente régulière. Le plaisir pour ces romanciers ou ces essayistes sera de nous heurter à elle, de la faire apparaître comme au détour brusque d'un chemin. Loin des jardins à la française des classiques ou des parcs romantiques, ils ont édifié le Luna-Park de la littérature.

UNE FORME NOUVELLE DU ROMAN PSYCHOLOGIQUE ET DU ROMAN DE MŒURS : L'ŒUVRE DE MARCEL PROUST

Marcel Proust (1871-1922) se mêla pendant quelques années à la vie mondaine qui lui permit de connaître les milieux aristocratiques dépeints dans ses romans. Mais souffrant d'une maladie grave, il mena de plus en plus une existence retirée qu'il consacra à écrire. Il n'a publié lui-même qu'une partie de son œuvre sous le titre général de *A la recherche du temps perdu*, 12 volumes : *Du côté de chez Swann* (1913-1917) ; *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918) ; *le Côté de Guermantes* ; *Sodome et Gomorrhe* (1920-1924) ; *Albertine disparue* (1925).

Lire le numéro spécial consacré par la *Nouvelle Revue française* à Marcel Proust (1923, tome XX).

La tradition classique dans les romans de Proust. — Les romans de Marcel Proust sont profondément différents de ces tentatives de Mallarmé, Jean Giraudoux et autres. Ils ont contribué cependant à opposer à la tradition classique une expression nouvelle de la vie.

Ils doivent d'ailleurs beaucoup à la plus ancienne et à la plus vigoureuse tradition classique. Ce sont des romans d'analyse psychologique et des romans de mœurs. Proust n'a vécu que pour s'observer et pour observer. Retiré de la vie active, de l'ambition même par sa maladie, il ne s'est plus intéressé qu'à se comprendre et à comprendre. La tâche était difficile et passionnante. Névropathe, jouet, comme il le dit, « des plus vils réflexes », il avait en lui les inquiétudes et les complications d'un romantique. Le monde qu'il fréquentait était une aristocratie mêlée, partagée entre des traditions hautaines et l'invasion des gens d'affaires et d'argent, entre des vertus de convenances et des complications morbides de vices ; tout y était apparences, comédie humaine dont il fallait soulever les masques et démêler les ficelles. Proust s'y est appliqué avec une méthode fort classique. Il n'a pas, comme un romantique, écrit l'hymne lyrique et orgueilleux de ses inquiétudes et de ses nerfs, ni, comme un Balzac, créé des types vigoureux. Il est observateur et

analyste plus qu'évocateur et créateur. A plus forte raison n'a-t-il pas été mystique, intuitif, freudien. Pas de plans superposés dans sa psychologie, pas de descentes dans les ténèbres de l'inconscience, pas de brusques interventions des « être cachés ». Sans doute cette psychologie est extraordinairement pénétrante et fine. Sans cesse elle semble révéler les secrets inconnus des âmes. Mais le travail de Proust est plutôt de montrer avec quelle logique les mobiles secrets mènent sa vie et celles des autres. Ils ne sont pas mystérieux, inanalysables, angoissants. Nous nous les cachons, et nous les cachons, ce qui est fort différent. Proust les fait sortir de leurs cachettes.

La réalisation nouvelle de cette psychologie. — Mais si Proust étudie la vie un peu comme un classique, il la traduit d'une façon aussi peu classique qu'il est possible. Juste ou faux, son art, plus spontané d'ailleurs que calculé, est l'opposé même de l'art classique. L'art classique, l'art du roman français ou même de presque toute la littérature française, est d'ordre dramatique. Il se propose de déterminer un sujet et de s'en tenir aux péripéties qui font évoluer ce sujet vers une crise ou un dénouement. Proust a la curiosité de la vie et non pas de quelques moments choisis et le plus souvent truqués de la vie. Dans la vie vraie, la succession des événements n'obéit pas aux lois du théâtre ; les événements y sont complexes et confus ; ils traînent quand on voudrait les précipiter ; ils mêlent les menus soucis et les divertissements frivoles à ce que nous choisissons pour nos grands soucis. Les romans de Proust se dérouleront comme la vie de son âme et comme la vie. Il y aura cent pages entre le moment où il apercevra une Albertine qu'il ignore, qui l'intéresse, qu'il aimera, ou croira aimer et celui où, pour la première fois, il lui adressera la parole. Non pas que Proust médite pendant cent pages sur les débuts et les progrès subtils de l'amour. Mais parce que cent choses l'auront intéressé dans l'intervalle, distrait de sa pensée amoureuse, une rencontre, un malaise, un groom d'hôtel ; parce que l'art de Proust peint la vie *sans choisir*.

De même il ne choisira pas un genre de roman. Son œuvre est, successivement et presque simultanément, un roman de confession et d'analyse personnelle (le héros c'est lui) ; — un roman de caractères, une galerie de caractères originaux ;

— un roman de mœurs, la peinture du monde aristocratique et mêlé dont nous avons parlé. Rien en somme n'y prédomine, pas plus que rien ne prédomine dans la vie, sinon par un artifice littéraire, par l'artifice dramatique presque instinctif dans les lettres françaises. Il ne choisira pas son ton, ou plutôt il aura toujours le même ton neutre, objectif, pour analyser les incidents du réalisme le plus vulgaire et les moments les plus pathétiques de ses amours et de ses exaltations. Le style enfin ne devra rien à l'ordre, à l'arrangement des styles traditionnels. Il ne sera pour ainsi dire pas linéaire, flèche, ruisseau, torrent. Il s'enroule sur lui-même, se déroule, dans une confusion apparente, dans une lenteur minutieuse, non pas confuse mais complexe, conforme au rythme vrai de la pensée, de certaines pensées, de la méditation et même de la vie.

L'œuvre de Proust est une œuvre singulière, inimitable, peut-être caduque, mais incontestablement puissante. Elle est comme une forme du roman analytique, diversifiée, approfondie et surtout laissée, pour ainsi dire, à l'état brut, sans la transformation — ou la déformation — de l'art littéraire oratoire et dramatique.

Il est actuellement fort difficile de juger l'avenir des jeunes écoles littéraires qui prétendent renouveler de fond en comble la langue, la logique, la poésie, et l'art tout entier. Citons simplement :

Isidore DUCASSE (sous le pseudonyme de comte de Lautréamont, 1850-1870), dont *les Chants de Maldoror* (1868), qui passèrent tout à fait inaperçus, ont été découverts cinquante ans plus tard, et dont la prose rythmée et singulière rappelle l'inspiration sarcastique et ardente de Laforgue.

Guillaume APOLLINAIRE (1880-1918), qui a publié des poèmes et des proses étranges (*Alcools*, 1913 ; *Calligrammes*, 1918) où il est difficile de ne pas voir parfois des jeux ou même des mystifications, mais qui trahissent souvent un talent ingénieux.

André SALMON (né en 1881), qui a publié *le Calumet* (1910) ; *le*

Livre et la bouteille (1920), et, dans le même style, difficilement accessible, des poèmes sociaux et philosophiques : *Prikaz* (1921) ; *l'Age de l'humanité* (1922). Il a écrit également des romans pittoresques et ironiques (*Monstres choisis*, 1918 ; *la Négresse du Sacré-Cœur*, 1920, etc...).

Parmi les poètes d'avant-garde, plus jeunes :

Blaise CENDRARS (né en 1887). Il a mené une vie errante. Ses vers qui n'obéissent à aucune métrique régulière évoquent avec une fantaisie vagabonde les images qui ont traversé sa vie : *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) ; *Kodak* (1924), etc... Il a écrit également des romans, récits de voyage, essais, beaucoup plus clairs, qui ont de la vigueur et du pittoresque (*l'Or*, 1925 ; *Moravagine*, 1926, etc...).

Jean COCTEAU (né en 1892), dont l'influence, durable ou non, a certainement été considérable et dont l'œuvre symbolise les plus significatives audaces de la jeune poésie (*le Cap de Bonne Espérance*, 1918 ; *Vocabulaire*, 1922, etc...).

Philippe SOUPAULT (né en 1897), qui a publié des vers (*Aquarium*, 1917 ; *Rose des vents*, 1920, etc...) et des romans (*les Frères Durandean*, etc...).





DEUXIÈME PARTIE

LES FORMES PERMANENTES DE LA PENSÉE ET DE L'ART

Du réalisme au naturalisme et de la poésie parnassienne au symbolisme, à l'intuition, à la pensée et à la poésie pure il y a dans la pensée et la littérature françaises un grand effort de renouvellement. Il est trop tôt pour dire exactement ce qui restera de ces tentatives et ce qui ne sera qu'un bref épisode historique. Mais il semble certain que ceci ne tuera pas cela. Dans leur moyenne, les formes de la pensée et de l'art français ont été assurément influencées par les débats sur la valeur de l'intelligence logique, par les conceptions nouvelles de la psychologie. Mais elles n'ont pas oublié tout le passé et substitué un monde nouveau à un monde disparu. Les œuvres et les écoles révolutionnaires ont fait parfois plus de bruit que de besogne profonde. Tandis qu'on discutait des œuvres singulières, la faveur des lecteurs allait à des œuvres fidèles aux traditions. Les meilleures de ces œuvres sont neuves en partie ; elles empruntent avec discrétion aux tendances nouvelles. Mais elles obéissent, pour l'essentiel, sinon au génie français, du moins à ce qu'on a tenu pendant des générations pour la forme naturelle et louable du génie français. Ce sont ces œuvres qu'il nous reste à étudier, sans oublier tout ce qu'il y a de classique dans certaines des œuvres qui ont illustré notre première partie¹.

1. Il est sans doute inutile d'indiquer que, bien qu'étudiées dans cette première partie, les œuvres de Bourget, Loti, etc., ont autant de caractères « permanents » que celles dont nous donnons l'étude dans la deuxième.

CHAPITRE PREMIER

L'HUMANISME

La tradition humaniste s'oppose fortement au scepticismisme des philosophes et des écrivains partis à la recherche des mondes cachés et de la réalité transcendante. Pour ceux-ci, quand ils vont jusqu'au bout de leur doctrine, il n'y a pas de réalité ; tout est un jeu d'apparences et de conventions. Il n'y a donc pas d'autre univers que celui que l'artiste se crée à lui-même ou que l'univers des idées pures. Dans les âmes, dans une âme, il y a tant d'êtres divers qu'il n'y a que des « cas » et jamais de « types ». L'écrivain, l'artiste humanistes croient au contraire qu'il y a des formes stables et délimitées des caractères, au moins relativement ; que l'œuvre du génie ou du talent est justement de dégager des apparences mouvantes ces formes durables. Telle œuvre dure parce que, de génération en génération, à travers dix milieux divers et changeants, des hommes peuvent toujours y trouver une image d'eux-mêmes. Cet humanisme peut être classique ou réaliste, optimiste ou pessimiste, idéaliste ou sceptique. Il a toujours ce caractère de tendre vers des types ; au lieu de dissocier la vie ou de sortir de la vie, il modèle des êtres semblables à ceux de la vie apparente, persuadés de leur unité, de leur réalité.

L'humanisme sociable. — Les Salons. — D'ailleurs, la littérature française a continué à subir, très souvent, un des contrôles qui lui avaient donné sa forme classique. Dans l'histoire de la littérature française au XIX^e siècle, on parle volontiers des Cénacles, cénacles romantiques, cénacle parnassien, cénacles symbolistes ou décadents. Ces cénacles ne furent pas toujours des salons. Les brasseries ou cabarets des « hydropathes » et du « Chat-Noir » n'imposaient pas les mêmes disciplines que des réunions mondaines où l'on veut plaire et plaire aux dames. Ce sont pourtant des réunions, des conversations, des accords. Les écrivains cessent d'y ruminer, dans la solitude. Les plus « chevelus » et les plus « anarchistes » d'apparence y apprennent à parler aux autres, donc à s'adapter. Surtout ces cénacles n'ont pas fait disparaître les salons. Depuis 1850, ces salons ont joué dans la

littérature française un rôle moins grand qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, mais qu'il ne faudrait pas méconnaître. Les Parnassiens se sont réunis, appréciés, associés chez Nina de Callias. C'était une aimable aventurière, assez originale pour finir dans la folie. Ils ont trouvé un asile plus stable et plus sûr dans le salon de M^{me} Xavier de Ricard. On y rencontrait Verlaine, Catulle Mendès, Coppée, Sully Prudhomme, Villiers de l'Isle-Adam. Depuis les salons n'ont pas cessé de jouer un rôle occulte, mais puissant. Dans le salon de M^{me} de Loynes, à partir de 1860 jusque vers 1908, les habitués sont Anatole France, Jules Lemaître, Émile Faguet, Lavedan, Capus, Donnay, Maurice Barrès, de Porto-Riche, Abel Hermant, etc. M^{me} Arman de Caillavet attire Anatole France, Paul Hervieu, de Flers, etc. ; M^{me} Adam, P. Bourget, Loti, etc. Des éditeurs et des écrivains ont leurs salons : salon de M^{me} Charpentier, de Leconte de Lisle, d'A. Daudet, d'Heredia. Les élections à l'Académie se préparent et s'assurent par des salons. D'excellents écrivains y trouvent des appuis, des conseils et parfois la direction de leur vie. Jules Lemaître est façonné par M^{me} de Loynes, Anatole France par M^{me} Arman de Caillavet. Ainsi la littérature française tend à garder son caractère de littérature sociable, écrite non par des solitaires et des exaltés, mais par des gens soucieux d'être compris et de plaire, élevés à l'école de la mesure et de la politesse.

LE ROMAN HUMANISTE

ALPHONSE DAUDET

Alphonse Daudet (1840-1897) mena d'abord, après la ruine de sa famille, une vie besogneuse (*le Petit Chose* est en partie son histoire). Aidé par son frère Ernest, il publia des vers, *les Amoureuses*, et des contes qui lui valurent la notoriété. Les *Lettres de mon moulin* (réunies en 1869) et *le Petit Chose* (1868) le rendirent célèbre. Il publia ensuite : *les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* (1872) ; *les Contes du Lundi* (1873) ; *Fromont jeune et Risler aîné* (1874) ; *Jack* (1876) ; *le Nabab* (1877) ; *les Rois en exil* (1879) ; *l'Évangéliste* (1883) ; *Sapho* (1884) ; *Tartarin sur les Alpes* (1885), etc... Il a publié en outre plusieurs volumes de souvenirs : *Souvenirs d'un homme de lettres* (1888), etc.

Lire : P. et V. MARGUERITTE, G. GEFFROY, etc., *Alphonse Daudet* (1908).

Le réalisme ou naturalisme d'A. Daudet. — A. Daudet a été l'ami de romanciers réalistes et naturalistes, les Goncourt, Huysmans, Zola, Maupassant, etc. Et il a, sur bien des

points, surtout dans les œuvres écrites après 1874, compris le roman comme eux. Ce roman doit être l'image fidèle de la vie. Pour être sûr qu'elle soit fidèle, le plus sûr est de ne raconter que des événements vécus, de ne décrire que des choses vues. Daudet mettra donc, dans ses œuvres, les événements de sa vie, non pas pour se confesser, car on n'y sent pas la confidence romantique, mais pour ne pas inventer. Quand il ne se raconte pas, il utilise des documents. Par instinct, tout autant que par méthode et application, il avait le goût de regarder, de se souvenir, de noter. Dès dix ans il s'exerçait à « l'annotation humaine ». Sa grande distraction, pendant ses promenades, était de choisir un passant, de le suivre à travers Lyon, au cours de ses flâneries ou de ses affaires, « pour essayer de s'identifier à sa vie, d'en comprendre les préoccupations intimes ». Pendant toute sa vie il a collectionné « une multitude de petits cahiers... de quoi se rappeler un geste, une intonation ». Si bien qu'il a fini par créer en lui cet être impitoyable dont Maupassant a subi, comme lui, la tyrannie desséchante : le « double, l'implacable témoin qui, au milieu de notre deuil, avait retenu, comme au théâtre, la justesse d'un cri de mort ». Ses romans sont donc des œuvres « documentaires » et même des romans à clef dont on peut chercher les sources authentiques et vécues. Daudet lui-même nous a conté l'histoire vraie du pauvre hère qui est le Jack de son roman. Il fait des voyages, des enquêtes pour s'initier à la vie ouvrière parisienne, à celle d'un port, pour trouver le coin de Paris, près des « fortifs », où se pendra Risler aîné. « Je n'ai pas d'imagination. Je copie tout. »

L'imagination et la sensibilité de Daudet. — Pourtant le même Daudet écrira : « Les plus beaux paysages que j'ai vus, je les ai vus en rêve. » Il a en effet vécu pour s'émouvoir, souffrir, rêver, beaucoup plus que pour observer froidement et « expérimenter » méthodiquement, selon les recettes naturalistes. « Quelle merveilleuse machine à sentir j'ai été, surtout dans mon enfance... Fallait-il que je fusse poreux et pénétrable ; des impressions, des sensations à remplir des tas de livres. » Des paresse d'abord, des frénésies de liberté et de bohème ; la classe manquée, des randonnées sur le Rhône, sous la pluie, pipe aux dents, un flacon d'absinthe ou d'eau-de-vie dans la poche. Point de volonté, des caprices,

« une vie ouverte à tout vent ». Comme il était pauvre, puis gueux, il connut la misère matérielle et morale d'être pion au lycée d'Alais, la misère noire du jeune poète inconnu qui cherche à Paris la fortune des lettres. Le succès vient, puis la gloire et, avant une maladie cruelle, le bonheur. Mais Daudet resta la « machine à sentir » et à rêver. Jamais la réalité n'est pour lui une « tranche de vie » froidement découpée. Jamais même, comme Flaubert, il n'affecte de rester indifférent entre la victime et le bourreau, entre la détresse et la vie comblée. S'il cherche des choses vraies, c'est pour avoir plus de raisons de plaindre, de s'indigner, de sympathiser. Son « réalisme », son expérience lui interdisent d'arranger des dénouements optimistes de la vie. Seul ou presque, *le Petit Chose* est sauvé, parce qu'il est l'histoire de Daudet et que Daudet fut sauvé. Le bon Risler se pend, Jack meurt, l'Évangéliste renie pour Dieu une famille torturée, etc... Mais une immense pitié pour la misère humaine soulève ce réalisme et le jette vers de l'optimisme ou de l'espérance d'optimisme.

Le lyrisme et l'humanisme d'A. Daudet. — Sans cesse cet optimisme est le plus fort. Daudet crie à ses enfants : « Vive la vie : Déchiré de maux comme je le suis, c'est dur. » C'est que pour transfigurer la vie, il a le rêve, il est poète. Quelques-unes de ses œuvres les plus charmantes et sans doute les plus durables, les *Contes du Lundi*, les *Lettres de mon moulin*, sont des transpositions poétiques de la vie ; non pas de pures fictions, car on les sent proches des paysages et des êtres que le conteur a vus et aimés, mais une réalité allégée, réduite à ses éléments de grâce et de rêve. Le type que Daudet a réellement créé, Tartarin de Tarascon, est un type poétique, comme don Quichotte ou Panurge. Nous savons qu'il y a des Grandets ou des Tartuffes exactement, dans la réalité. Nous nous attendons à les rencontrer. Mais nous savons qu'il n'y a pas vraiment de don Quichottes, ou de Panurges, ni de Tartarins. Ils n'ont qu'une vérité symbolique, aussi forte d'ailleurs que la vérité réaliste. C'est par là qu'il y a, assez souvent, dans les romans de Daudet une vérité humaine, humaniste. Non pas très puissante. En vrai poète, il restait un peu à la surface de la vie. Mais son goût réaliste, puis le milieu de romanciers où il a vécu lui ont donné l'habitude d'observer scrupuleusement. Son imagination créatrice a généralisé, recréé ses observations. Au lieu de conter

des anecdotes, des curiosités d'analyse, il a senti et exprimé quelques-unes des comédies, quelques-uns des drames éternels de la destinée humaine.

MARCEL PRÉVOST

Marcel Prévost (né en 1862) a publié de très nombreux ouvrages : romans de psychologie féminine : *l'Automne d'une femme* (1893) ; les *Demi-vierges* (1894) ; nouvelles de psychologie galante : *Lettres de femmes* (1892, 1894, 1897) fort spirituelles ; études de mœurs : les *Vierges tortes* (1900) ; essais de direction morale : *Lettres à Françoise* (1902-1912) ; un certain nombre de romans romanesques : *Chonchette*, *M^le Jaufre*, la *Princesse d'Erminge*, etc.

Les romans de Marcel Prévost ont des caractères très divers. Il semble qu'ils aient suivi la mode tout autant qu'une inspiration bien définie. Leur valeur est inégale. Mais on ne saurait nier la place considérable qu'ils ont tenue dans la littérature pendant une vingtaine d'années, leur succès très vif, et l'intérêt durable de certains d'entre eux. Marcel Prévost, s'opposant à la littérature réaliste, naturaliste ou à la sèche analyse psychologique, a voulu écrire des romans résolument romanesques. *Chonchette*, par exemple, est un « essai de roman romanesque, sans thèses sociales, théories médicales, métaphysiques ». Il y a des âmes romanesques, c'est-à-dire pour lesquelles, par prédestination, les problèmes de la vie se posent avec plus de violence ou de complexité, et des situations romanesques qui donnent à ces problèmes plus de pittoresque et de gravité. Ces âmes et ces situations doivent être la matière du roman. La curiosité du romancier n'a qu'à partir à leur recherche, sans se proposer d'enseigner un système ou de nous apporter une morale. Il étudiera ainsi des âmes de jeunes filles perverses, de « demi-vierges », des âmes d'amants mondains, le drame d'une fille honnête séduite dans une surprise de sensualité, etc..., toutes sortes d'aspects des caractères et des mœurs, exprimés dans une intrigue adroite, mélange savamment dosé de réalisme, de psychologie, de tableaux de mœurs et de pathétique. Dans la deuxième partie de sa carrière, Marcel Prévost est d'ailleurs revenu à une forme moralisante du roman qui étudie les problèmes moraux de la vie contemporaine et se propose de diriger les consciences. Les *Lettres à Françoise*, *Françoise mariée*, etc..., œuvres clairvoyantes et vivantes, ont eu un succès éclatant et ont exercé sans aucun doute une influence très étendue.

RENÉ BOYLESVE

René Boylesve (1867-1926) a publié des romans de vies provinciales : *Mademoiselle Cloque* (1899) ; *la Becquée* (1901) ; des romans d'analyse : *l'Enfant à la balustrade* (1903) ; *le Bel Avenir* (1905) ; des romans d'analyse sentimentale : *Mon amour* (1908) ; *le Meilleur Ami* (1909), etc...

Les romans de René Boylesve sont un bon exemple de la tradition humaniste et classique, du goût pour la vérité mesurée. Boylesve se défie de l'exaltation romantique et de la vérité sublime. « Le préjugé court qu'un génie est nécessairement un esprit indompté, tumultueux, semblable aux éléments déchainés, de préférence un peu fou. » Au risque de n'avoir pas de génie, il ne donne pas dans ce préjugé. Il ne croit pas davantage au préjugé naturaliste. Le spectacle de la vie ne se résume pas pour lui dans celui de rustres grossiers ou de névrosés. Il y en a, mais ils sont les ébauches ou les déformations de la vie, non pas toute la vie. Il ignore aussi bien les subtilités des psychologies nouvelles, les mystères du subconscient et de l'inconscient, la dispersion des personnalités apparentes dans le jeu de l'universelle illusion. Il s'intéresse à des vies modestes, à des aventures de bourgeois de petite ville, à des drames ou comédies lents, qui ne font pas figure de drames ni de jeux de théâtre. Et il pense qu'on y trouve pourtant des âmes ou riches et vigoureuses, ou veules, perverses et cruelles. Moins pittoresques d'apparence, moins dramatiques, ces vices sont la vraie matière du roman, car leur lenteur même et leur continuité permettent une observation plus sûre.

L'observation d'ailleurs ne suffit pas. Elle ne serait rien sans la création artistique. La réalité doit être le point de départ. Il faut « envisager l'homme et de préférence un groupe social d'hommes... avec le scrupule, l'information et l'esprit positif d'un historien ». Mais un roman n'est pas un recueil de documents. Il doit être une œuvre d'art ; il doit créer de la beauté. Elle existe partout ; matérielle, faite de formes et de couleurs, dans une rivière qui coule, dans un vieux jardin de province ; morale dans l'âme d'une vieille femme obstinée à défendre le patrimoine de sa race. La tâche du romancier est non pas de la multiplier et de l'exagérer, mais de la dégager discrètement avec une sorte de lyrisme caché. Il faut écrire « avec l'âme bien placée d'un poète qui, sans altérer

la vérité, sait — mais c'est là le prestige de l'art — lui donner un air de beauté que l'on ne saurait définir ».

Les œuvres des romanciers que nous allons énumérer présentent les caractères de l'humanisme classique. Mais beaucoup d'entre elles, surtout parmi les plus récentes, auraient pu être classées, par certains côtés, dans notre chapitre sur la recherche des mondes cachés ou dans celui de l'Interprétation artistique. Notre analyse signale, bien entendu, ces caractères.

André THEURIET (1833-1907. *Le Mariage de Gérard*, 1875 ; *la Maison des deux Barbeaux*, 1879 ; *Contes de la forêt*, 1888 ; *L'oncle Scipion*, 1890, etc...) a publié des romans très nombreux et qui ont eu, pendant vingt ans, un vif succès. Ni l'analyse des caractères, ni la peinture des mœurs, ni le style n'y sont très originaux. Mais il y a mis un pathétique adroit, une honnêteté sympathique. Surtout il a eu l'amour de son pays natal, le Barrois, et il en fait des peintures vives et pittoresques ; il a donné de la vie provinciale des esquisses assez vivantes.

Victor CHERBULIEZ (romancier suisse, né à Genève en 1829, mort en 1899. *Miss Rovel*, 1875 ; *la Ferme du Choquard*, 1883 ; *Jacquine Vanesse*, 1898, etc.) n'a pas eu moins de succès. Il représente la tradition du roman romanesque. Aucune de ses œuvres n'a sans doute chance de survivre. Mais on les lit encore, car elles sont ingénieusement construites ; l'analyse des caractères y est souvent assez pénétrante, et le style a de la netteté et de l'élégance.

Édouard ROD (romancier suisse, né à Nyon en 1857, mort en 1910. *La Vie privée de Michel Teissier*, 1893 ; *la Seconde Vie de Michel Teissier*, 1894 ; *Dernier refuge*, 1896 ; *le Ménage du pasteur Naudé*, 1898, etc...) s'est surtout intéressé à l'étude des grands problèmes moraux et des âmes qui se les posent. Ses meilleurs romans sont des luttes de conscience ; il en a suivi, avec une clairvoyance pénétrante, les péripéties. Une sympathie chaleureuse, des intrigues assez dramatiques animent ces analyses et corrigent ce qu'elles ont parfois d'un peu terne et d'un peu austère.

Paul et Victor MARGUERITTE ont d'abord écrit en collaboration, puis séparément. Les romans écrits par Paul sont clairement supérieurs à ceux que Victor a signés. (Paul, 1860-1918 ; Victor, né en 1867. *Poum*, 1897 ; *Une époque : le Désastre* ; *les Braves Gens* ; *les Tronçons du glaive* ; *la Commune*, 1898-1904, etc., par les deux frères. *Ma grande*, 1892 ; *l'Eau qui dort*, 1896, etc..., par Paul). Leurs romans, qui ont été très lus, ont des caractères divers : romans de caractères, romans de mœurs, romans romanesques, quatre romans évoquant la guerre de 1870 et la Commune, de spirituelles et vivantes histoires d'enfants (*Poum* ; *Zette*, 1903). On s'est intéressé surtout au *Désastre*, aux *Tronçons du glaive*, à des romans qui étudient d'une façon assez vivante les mœurs de la société aristocratique et de la bourgeoisie riche.

Les romans de Lucien MUHLFELD (1870-1903. *Le Mauvais Désir*, 1890 ; *l'Associée*, 1902, etc...) ont eu, au moment de leur publication, un succès éclatant. Ce sont des romans d'analyse où Lucien Mühlfeld a étudié avec une précision à la fois sèche et pathétique un cas morbide de jalousie amoureuse, le problème d'un mariage où la femme essaie d'être l'« Associée » du mari et non pas seulement un être aimé et une ménagère.

Les romans de Louis BERTRAND (né en 1866) se rattachent au naturalisme de Zola par leurs sujets qui évoquent, à l'ordinaire, des natures frustes et violentes (*le Sang des races*, 1899 ; *la Cina*, 1901 ; *Pépète le Bien-Aimé*, 1904, etc...) et par le don de mettre dans les paysages et les foules une vie ardente et mouvante. Mais ce ne sont ni des romans « scientifiques », ni des romans pessimistes. Louis Bertrand se propose de peindre, et de faire vivre, non de démontrer. Tout en évoquant les forces élémentaires et souvent grossières et cruelles de la vie, il aime la véhémence, la fécondité, l'éclat de cette vie dans les races méditerranéennes dont il s'est fait l'historien et le poète. Dans *Saint Augustin* (1913) ; *Louis XIV* (1923), Louis Bertrand s'est détourné du roman pour écrire des œuvres d'histoire où il a apporté, avec le mouvement et le pittoresque du roman, non pas l'indifférence impartiale mais les convictions d'un écrivain traditionaliste, peintre ardent et vigoureux des âmes volontaires et saintes.

Les romans d'inspiration traditionaliste et catholique ont

été surtout représentés par les œuvres de René Bazin et d'Henry Bordeaux dont le succès est considérable. Peu d'œuvres ont été plus lues dans la moyenne et petite bourgeoisie française ; elle y a trouvé l'idéal de vie qui est le sien et qui a, sans aucun doute, sa dignité et sa bienfaisance.

René BAZIN (né en 1853. *Une tache d'encre*, 1888 ; *De toute son âme*, 1897 ; *la Terre qui meurt*, 1899 ; *les Oberlés*, 1901 ; *Donatienne*, 1903, etc.). Il s'est proposé d'exalter la morale et la religion chrétiennes et de faire détester ou craindre toutes les formes de la vie politique, sociale, intellectuelle qui s'opposent à cette religion et à sa morale. Mais ce ne sont pas des sermons, ni même des romans à thèse ; la thèse et le sermon ne sont, dans les meilleures de ses œuvres, que l'amour de ces grandes vertus de renoncement, de fidélité, de courage qui sont humaines autant que chrétiennes ; la haine de ces égoïsmes et de ces crapules qui sont la ruine de toute société et non pas seulement de la société religieuse. Les romans de René Bazin sont vivants. Non pas, sans doute, par l'originalité des caractères. La peinture des âmes y est exacte, l'étude des renoncements de conscience ou des triomphes de la conscience y est souvent pénétrante. Mais les personnages manquent, presque toujours, de cette vigueur, de cette sorte de vie individuelle qui crée les types littéraires. La vigueur se retrouve dans la peinture de certains milieux, de certains décors. René Bazin est en réalité poète autant que romancier. Il est sensible, profondément, à l'humble et forte poésie de la terre, à l'humble et pathétique poésie de certaines destinées humaines. Il a su traduire en tableaux sobres et frémissants l'abandon de la « terre qui meurt », l'espérance du « blé qui lève », l'Alsace mélancolique et recueillie des « Oberlés », etc.

Ce ne sont pas des tableaux réalistes. Il n'y a pas cette netteté sèche du trait, ce souci du détail précis, de l'« accident pittoresque » chers aux peintres de l'« humble vérité ». La vérité est dans une sorte de lyrisme contenu, dans une harmonie d'ensemble, à la fois flottante et sûre, qui semble donner aux paysages et aux êtres une âme. Ce ne sont pas, si l'on veut, des romans d'analyse, ni de mœurs. Ce sont des romans de conviction, de sympathie et d'art.

On pourrait décrire à peu près de la même façon les romans d'Henry BORDEAUX (né en 1870. *La Peur de vivre*, 1902 ; les

Roquevillard, 1906 ; *la Croisée des chemins*, 1909 ; *la Robe de laine*, 1910 ; *la Neige sur les pas*, 1912, etc.). Il suffirait de forcer certains traits, d'en atténuer d'autres. Les convictions catholiques et traditionalistes sont moins ouvertement exposées. Les œuvres sont plus objectives ; elles trahissent moins clairement le désir de convaincre, de convertir, de protéger, de guérir. Mais l'idéal y est le même : la destinée la plus sûre, la plus digne est celle qui se soumet courageusement aux tâches de la vie ordonnée par la tradition sociale et religieuse. Ce ne sont pas, à l'ordinaire, des romans lyriques. Le mouvement de l'œuvre et son style n'ont pas cette sorte de frémissement qui donne aux romans de René Bazin l'accent d'une méditation lyrique. Mais il y a le même sentiment ému de la nature et de la destinée.

Les œuvres sont construites avec beaucoup d'adresse. Henry Bordeaux est homme d'esprit. Il a le sentiment très sûr de la mesure, un goût sagement contenu de l'observation ironique ; il aurait pu être un romancier réaliste et un conteur allègre. Il a choisi une autre voie. Mais il doit à cette clairvoyance de jugement, et à ce goût des choses nettes et pittoresques, la sobriété élégante de ses intrigues et de son style, la discrétion de son pathétique.

Les romans de Louis DE ROBERT (né en 1871. *Un tendre*, 1894 ; *la Femme reprise*, 1899 ; *le Partage du cœur*, 1900 ; *le Roman du malade*, 1911, etc...) sont des romans d'analyse qui, sans conquérir le très grand public, ont été accueillis par une élite avec un vif intérêt. Ce ne sont pas des analyses abstraites, hors du temps et de l'espace. Louis de Robert a gardé de la tradition réaliste le goût d'observer, le sens net des décors, des attitudes, de la vie physique. La vie intérieure y est sans cesse colorée par la réalité pittoresque. Mais ce sont les drames et comédies de la vie intime et surtout de ces vies qui, vouées ou condamnées au repliement, méditent plus qu'elles n'agissent. Romans « du malade », romans de ces âmes complexes plus capables d'analyser et de multiplier leur souffrance que de goûter en paix des bonheurs aveugles. Louis de Robert a mis dans ces analyses une pénétration originale. Sans se piquer de philosophie, sans raisonner sur les secrets du subconscient ou de l'inconscient, il a démêlé les luttes obscures et redoutables qui naissent des conflits des âmes avec elles-mêmes. Conflits souvent tragiques et pitoyables ; les plus pitoyables de tous, puisque nous les portons en nous-mêmes, comme la substance de nous-mêmes

et comme une implacable fatalité. Le romancier a traduit cette grande pitié. Il n'a pas voulu s'obliger à l'indifférence « scientifique » des réalistes et des naturalistes. En faisant vivre des âmes qui souffrent, il a eu pitié de la souffrance des hommes. Ses romans sont, discrètement, des œuvres d'émotion. Ce sont même aussi des œuvres de poésie que nous aurions pu classer dans notre chapitre sur l'Interprétation artistique de la vie. Dans cette dureté de la destinée qui voue souvent les plus nobles aux pires détresses, il reste une consolation, c'est la beauté : beauté des choses harmonieuses, beauté des femmes, beauté morale de quelques âmes. L'œuvre d'art, le roman d'art doivent mettre dans la peinture de la vie cette consolation. Ainsi les analyses morales de Louis de Robert sont sans cesse éclairées par le rayonnement ou le reflet de quelque beauté : paysages, décors, grâces de femmes, et par l'élégance d'un style à la fois sobre et rythmique.

L'œuvre de Gaston CHÉRAU (né en 1872. *Les Grandes Époques de M. Thébault*, 1902 ; *Monseigneur voyage*, 1903 ; *la Prison de verre*, 1911 ; *Valentine Pacquault*, 1921, etc...) comme celle de Louis de Robert a réussi par la qualité plus que par l'étendue de son succès. Elle est extrêmement diverse et il est fort difficile de la ramener à quelques caractères simples. Roman humoristique, sarcastique et spirituel dans *Monseigneur voyage* et les *Grandes Époques de M. Thébault* ; roman d'analyse mi-réaliste, mi-romanesque dans le beau et profond roman de *Valentine Pacquault* ; roman de mœurs vendéennes et romanesque dans *Champi-Tortu* (1906). Œuvres où l'esprit, la fantaisie, l'observation stricte, le pathétique, un lyrisme discret se mêlent avec un art original. C'est cette alliance du réalisme et de l'art qui en est le caractère commun. Ironiques ou dramatiques, les œuvres donnent une impression de vigueur élégante, de solidité harmonieuse, de pathétique à la fois lyrique et humain.

L'œuvre très abondante d'Abel HERMANT (né en 1862. *La Carrière*, 1894 ; *les Transatlantiques*, 1897 ; *Souvenirs du V^{te} de Courpière*, 1901 ; *Confession d'un enfant d'hier*, 1903 ; *M. de Courpière marié*, 1905, etc.) est très différente des œuvres précédentes et de la plupart des romans contemporains. La matière n'en est pas particulièrement originale. Romans de caractères ou de mœurs, où l'observation est souvent pénétrante et subtile, mais

qui agitent les pantins de la comédie mondaine et de la vie cosmopolite plutôt qu'ils ne font vraiment vivre des âmes : oisifs, snobs, coureurs d'aventures, écornifleurs, silhouettes pittoresques, divertissantes qui ne sont que des silhouettes, parfois un peu monotones. Mais on s'intéresse à celui qui tire les ficelles plutôt qu'aux pantins. L'ironie sèche, cinglante, le scepticisme aigu et cynique de l'auteur sont comme un commentaire perpétuel, à la fois amer et allègre, qui fait songer, avec moins de souplesse, à l'ironie voltairienne. C'est une sorte de transposition bouffonne de la vie où la bouffonnerie serait elle-même transposée en comédie de bonne compagnie.

La transposition se fait surtout par le style, d'une élégance nette et dédaigneuse, d'une rapidité coupante et qui mêle, avec une sûre adresse, le vocabulaire de la vie moderne à des tours de phrase de la langue classique que l'usage tend, sans raison, à abandonner. Tous ces romans ont une séduction aristocratique et hautaine, et beaucoup ont eu un vif succès.

L'œuvre d'Henri DUVERNOIS (né en 1875. *Crapote*, 1908 ; *Faubourg-Montmartre*, 1914 ; *Edgar*, 1919 ; *Morte la bête*, 1921 ; *Servante*, 1926, etc.) est, elle aussi, d'apparence assez diverse. Les sujets de ses romans sont ceux, très souvent, de l'école réaliste ou naturaliste : snobismes, sottises et corruptions des gens du monde et des riches oisifs, médiocrités bourgeoises, misères des bas-fonds. L'observation y est sans indulgence ; ce ne sont pas des peintures adoucies et optimistes. D'autres romans sont des romans d'analyse, des « drames du cœur », les luttes violentes ou sourdes des âmes en conflit avec elles-mêmes, avec l'ordre social ou entre elles. Des contes et dialogues semblent n'être que des « fantaisies parisiennes » soucieuses seulement de divertir le lecteur pressé. Mais tous ces thèmes, toutes ces traditions du roman et du conte sont transformés par un art original.

C'est d'abord la fantaisie et l'esprit. Bien des éléments se mêlent dans cet esprit, depuis la calembredaine du chroniqueur jusqu'à l'humour un peu amer du conte philosophique. Ce n'est ni le lyrisme aimable de Daudet, ni l'ironie mesurée d'Anatole France, ni le sarcasme d'Abel Hermant. C'est un art subtil et profond de ne peindre que la réalité, même médiocre, basse ou stupide, mais en dégagant toujours ce qu'elle recèle de pittoresque, de spontanéité et d'élan, de grâce physique ou morale. C'est un art de choix, d'espérance et de pitié. Dans maints dialogues de la vie mondaine, de la sottise opulente et ennuyée,

il n'y a, comme il convient, que l'esprit tout court. Le plus souvent cet esprit est élargi par l'esprit du cœur. H. Duvernois n'est pas optimiste ; il n'est dupe ni des hommes, ni de la vie. Certaines de ses nouvelles sont d'une amère tristesse. Il sait qui sont à l'ordinaire les vainqueurs et les vaincus, et que ceux-là sont les égoïstes et les habiles, ceux-ci les justes et les bons. Mais, il fait haïr ces victoires, plaindre et aimer ces défaites.

Esprit et pitié, réalisme et fantaisie obéissent d'ailleurs constamment à la technique la plus sûre. De ces éléments en apparence contradictoires, Henri Duvernois fait une œuvre à la fois ingénue et savante, riche de détails vécus et réduite à ces lignes expressives qui donnent à une œuvre le prestige de l'art. Toutes ces qualités ne suffisent peut-être pas à faire des romans de génie. Il semble manquer à ceux de Duvernois, pour s'élever au-dessus d'un très grand talent, cette vigueur réservée aux romanciers créateurs. Mais les contes, qui demandent d'autres qualités que les larges évocations du roman, sont bien près d'être, sans doute, des chefs-d'œuvre.

Parmi les romans écrits par des femmes, ceux de Mme Marcelle TINAYRE (née en 1872. *Hellé*, 1899 ; *la Maison du péché*, 1902 ; *la Vie amoureuse de François Barbazanges*, 1904 ; *la Rebelle*, 1905 ; *Perséphone*, 1921, etc.) ont été certainement pendant de longues années les plus lus. Ils ne se rattachent pas à une école précise. Ce ne sont pas des œuvres réalistes, soucieuses de documents et d'impassibilité. Ce ne sont pas non plus des œuvres d'analyse abstraite. On y trouve un sens très juste des milieux, une observation fidèle et pénétrante des mœurs qui permettent à Marcelle Tinayre de créer autour de ses héros les atmosphères les plus justes et les plus émouvants. Rien n'est plus différent que l'atmosphère ascétique de *la Maison du péché*, l'atmosphère de chimère mélancolique et lointaine de *la Vie amoureuse de François Barbazanges*, l'atmosphère lumineuse d'*Hellé*. Mais l'essentiel reste bien l'analyse des âmes, et surtout l'analyse des âmes féminines ; problèmes éternels du cœur, en conflit avec lui-même, avec les sens, avec les nécessités de la vie ; problèmes nés de la vie contemporaine, des heurts entre des forces éternelles et des forces momentanées. C'est ce mélange de curiosité psychologique et de noble inquiétude morale qui fait la valeur de ses romans. Ajoutons-y une sorte de lyrisme. Marcelle Tinayre aime ou réprouve, s'exalte ou s'offense. Cette sensibilité frémissante, toujours contenue d'ailleurs, se traduit dans le

style. On peut lui reprocher de manquer d'une certaine vigueur et d'un certain relief — réservés, peut-être, aux meilleures œuvres masculines — mais il a, éminemment, la grâce souple, la justesse colorée, surtout une musique rythmique à la fois fine et profonde. *La Vie amoureuse de François Barbazanges*, *Perséphone* sont des sortes de romans-poèmes où la suggestion s'allie à l'observation. Ces suggestions pathétiques et harmonieuses élargissent sans cesse les meilleurs de ses romans. Nul ne saurait leur promettre, pas plus qu'à bien d'autres, ni l'immortalité, ni la durée. Mais il est juste de constater que plusieurs sont, après plus de vingt ans, de ceux qui durent.

Camille MARBO. Ses meilleurs romans (*Celle qui défait l'amour*, 1911, réimprimé en 1926 sous le titre d'*Hélène Barraux* ; *la Statue voilée*, 1912 ; *les Cahiers de Francine*, 1924, etc...) étudient des âmes romanesques qui se heurtent aux dures réalités de la vie. Analyses pénétrantes et nuancées qui montrent avec une vérité émouvante la complexité des âmes, la lutte obscure et douloureuse d'instincts profonds, d'âmes cachées contre l'âme que nous croyons avoir, que nous voudrions avoir. Camille Marbo n'est pas la seule, dans la littérature contemporaine, à nous dévoiler les secrets de nos vies inconscientes et pourtant tyranniques. Mais son originalité vigoureuse est l'art qui exprime ces âmes. Art sobre, direct, discret (surtout dans *Celle qui défait l'amour* et *les Cahiers de Francine*) qui a la précision élégante et la netteté harmonieuse des meilleures œuvres réalistes. Et en même temps, art émouvant qui, par des échos mystérieux, se prolonge en retentissements de sensibilité pathétique. Jamais de romantisme, jamais de lyrisme qui se complaisent à des chants exaltés. Tout est vu, noté, évoqué, avec une intelligence aiguë, un art mesuré et même strict. Mais on y sent constamment une palpitation contenue, une pitié pour le pauvre cœur des hommes, cet imperceptible frisson raidi contre lui-même plus émouvant que les abandons.

Il est naturellement beaucoup plus difficile de faire un choix parmi les romanciers plus jeunes. Voici cependant ceux qui semblent avoir éveillé autre chose qu'une curiosité momentanée :

François MAURIAC (*le Baiser au lèpreux*, 1922 ; *le Fleuve de feu*, 1923 ; *Génitrix*, 1924 ; *le Désert de l'amour*, 1925 ; *Destins*, 1927, etc.) a publié des romans d'analyse. Il est un romancier de

la « vie secrète ». Comme il est catholique et qu'il écrit selon sa conscience de catholique, cette vie secrète s'appelle pour lui, non pas subconscient ou inconscient, mais tentation et péché. Peu importe ; ou plutôt ce qui importe, c'est qu'il a poursuivi ces examens de conscience et ces analyses de la tentation avec une force et une finesse émouvantes. Il n'en a pas fait, comme les romantiques ou les baudelairiens, le privilège de quelques âmes raffinées, habiles à se compliquer pour se croire exceptionnelles. Comme le catholicisme — et comme, d'ailleurs, la vie le lui enseigne, tout le mal et tout le bien, c'est-à-dire toutes les forces obscures et redoutables ou héroïques, sont au fond de presque tous. Ce sont ces fonds d'âme exaltés ou cruels ou avides qu'il étudie dans *le Baiser au lépreux*, *Génitrix*, *le Fleuve de feu*, etc... Pour les traduire il a su trouver un art vigoureux. Nous aurions pu aussi bien classer certains de ses romans dans notre chapitre de l'Interprétation artistique. Romans sobres, ayant justement la simplicité de ces forces élémentaires qui sont en nous ; en même temps romans suggestifs dont la clarté se prolonge dans une sorte de pathétique, mystérieux comme la vie cachée, comme la tentation.

L'œuvre de Roger MARTIN DU GARD est plus diverse d'inspiration. Un grand roman, que beaucoup tiennent pour un très grand roman : *Jean Barrois* (1913), sorte de synthèse de la vie morale contemporaine. Le héros, avec une ardeur anxieuse, se donne à toutes les inquiétudes, à toutes les croyances de la vie actuelle, science, pitié sociale, renoncement ascétique, scepticisme stoïcien, pour revenir, solitaire, malade, désespéré, mourant, à la foi de son enfance. Étude puissante exposée sous une forme neuve et audacieuse où se succèdent les tableaux de mœurs, les analyses, les méditations, les dialogues dramatiques. Des romans d'analyse délicate, qui cherchent, eux aussi, à démêler la vie secrète d'âmes tourmentées, les tragédies obscures que recèlent les destinées mal adaptées et, plus ou moins, toutes les destinées. Le roman cyclique *les Thibault* (depuis 1922) doit être ainsi une suite de miroirs où se refléteront les formes obscures et profondes des âmes d'aujourd'hui.

Les romans de Jacques DE LACRETELLE (né en 1888. *La Vie inquiète de Jean Hermelin*, 1920 ; *Silbermann*, 1922 ; *la Bonifas*, 1925) sont de forme plus classique. Ils se rattachent directement et consciemment à la tradition de *la Princesse de Clèves*,

de *Manon Lescaut*, de *Stendhal*. Point de lyrisme, point de décor romanesque, point de suggestion sentimentale ou mystique ; simplement une analyse sobre, directe de la vie intérieure, l'exposé lucide et froid de ce qui se succède dans la vie d'une âme quand cette âme est riche, anxieuse, menacée. La vie naît de la vérité même de l'analyse, de la précision aiguë qui révèle le germe morbide, l'infiltration du mal ou le point d'appui solide de la résistance. L'art et le pathétique sont tout entiers dans le choix, l'ordonnance et dans la netteté du style.

L'œuvre de Romain ROLLAND (né en 1866) mériterait, par son originalité, une place à part. Romain Rolland a écrit de très savantes études d'histoire de la musique, des drames (*Théâtre de la Révolution*, 1909 ; *Tragédies de la foi*, 1913), des biographies vigoureuses et pathétiques d'hommes de génie (*Vie de Michel-Ange* ; *Vie de Beethoven*, 1907, etc.). Mais l'œuvre qui l'a rendu célèbre est son roman de Jean Christophe, qui comprend dix parties (*l'Aube* ; *le Matin* ; *l'Adolescent*, etc.), publiées de 1903 à 1912.

Il y a trois choses dans *Jean Christophe* : l'étude d'une âme de génie dont le génie est de lutter, avec une impétueuse violence, contre les banalités, les hypocrisies et les sottises de la vie et de l'art à la mode ; de créer, dans la souffrance, l'exaltation, le renoncement et l'amour, une œuvre où bouillonne une vie divine et puissante. Étude vigoureuse et pathétique où se mêlent, avec un art émouvant, la précision d'une analyse réaliste et le lyrisme d'une sympathie chaleureuse — ; des tableaux de mœurs, mœurs de petites villes, de petites gens d'Allemagne ou d'ailleurs, mœurs mondaines, gens d'affaires, etc... : tableaux souvent vivants et pittoresques — ; de la satire enfin, car si Jean Christophe a d'ardentes amours, il a des haines profondes ou démesurées, et l'on sent bien qu'il aime les êtres et les choses, auxquels Romain Rolland donne son cœur, comme il déteste ceux que Rolland a condamnés. Si bien que l'on n'est pas toujours obligé d'être d'accord avec les véhémences de Jean Christophe et l'idée qu'il se fait de la vie. Cette part de satire ou de thèses esthétiques, sociales et morales est d'ailleurs plus grande dans les dernières parties ; et elle n'enlève jamais à l'œuvre son ampleur puissante. Très lu en France, le roman l'a été plus encore à l'étranger et surtout en Allemagne.

Nous classerons enfin dans ce chapitre un grand nombre de

romanciers, de caractères parfois assez divers, mais qui participent tous à cette tradition de l'humanisme.

Parmi les plus anciens, qui eurent de vifs succès, et dont on lit encore certaines œuvres, on peut citer : Ferdinand FABRE (1830-1898), qui a écrit, avec un art un peu massif mais assez puissant, des romans d'analyse et de mœurs provinciales (*l'Abbé Tigrane*, 1878 ; *Lucifer*, 1884, etc.).

Ludovic HALÉVY (1834-1908), collaborateur de Meilhac pour les opérettes et comédies dont l'étude est, par leurs dates, en dehors de notre sujet. Il a publié, après 1870, des romans spirituels ou ingénieux qui ont eu des succès éclatants et dont la grâce a à peine vieilli (*les Petites Cardinal*, 1880 ; *l'Abbé Constantin*, 1882).

Jules CLARETIE (1840-1913), dont l'œuvre est extrêmement abondante, mais ne compte guère d'ouvrages marquants (*le Prince Zilah*, 1884, etc...).

Eugène LE ROY (1837-1907) a écrit des romans de mœurs provinciales, sobres et savoureux et dont un au moins (*Jacquou le croquant*, 1899) est presque un chef-d'œuvre, mêlant adroitement le romanesque dramatique et la naïveté d'âmes et de mœurs rustiques.

Émile POUVILLON (1840-1906) a publié des romans de caractère assez varié, écrits dans un style robuste, dont les plus vivants sont ceux qui évoquent, avec un pittoresque émouvant, les mœurs provinciales et rurales (*Jean de Jeanne*, 1886 ; *Chante-Pleure*, 1890 ; *les Antibel*, 1892, etc.).

Eugène-Melchior DE VOGÜÉ (1850-1910) a révélé le roman russe (voir p. 92), publié des récits de voyage, des essais historiques et critiques et des romans d'analyse tout pénétrés d'un lyrisme et d'un idéalisme généreux, sauvés d'ailleurs de la déclamation romantique par un art élégant et sobre (*Jean d'Agrève*, 1897 ; *les Morts qui parlent*, 1899, etc.).

GYP (M^{me} la comtesse de Martel) a publié d'innombrables romans et nouvelles qui sentent presque tous l'improvisation, qui défendent souvent des thèses aristocratiques, dont l'esprit

est un peu à fleur de livre, mais qui ont de l'esprit, du mouvement, du pittoresque, qui ont eu et qui ont encore de très nombreux lecteurs (*le Mariage de Chiffon*, 1894 ; *la Paix des champs*, 1900 ; *le Cœur de Pierrette*, 1905, etc.).

Edmond HARAUCOURT (né en 1856) a publié de très beaux vers, de technique parnassienne, où frémit un pessimisme sombre et fier, tendu vers un idéalisme hautain (*l'Ame nue*, 1885 ; *Seul*, 1891, etc.). Le même pessimisme, le même mépris de la folie, de la sottise et de la férocité humaines, le même amour pour les âmes généreuses, livrées en pâture à cette tourbe des sots et des cruels, inspirent la plupart de ses romans (*les Benoît*, 1905 ; *Dieudonat*, 1912, etc.) ; ils sont écrits d'un style âpre et vigoureux, avec un relief souvent saisissant.

François DE NION (né en 1854). Des romans historiques (*l'Agonie de l'aigle*, 1914, etc...) et des romans d'analyse et de mœurs (*les Façades*, 1898, etc...) écrits avec élégance et dont plusieurs ont eu un vif succès.

Parmi les romanciers dont les premières œuvres sont moins anciennes, signalons :

Jean AJALBERT (né en 1863) ; il a publié des vers où l'on discerne l'influence à la fois de l'école réaliste et du symbolisme (*Sur les talus*, 1888), des romans et nouvelles d'analyse et de mœurs et un curieux roman colonial (*Sao Van Di*, 1906).

M^{me} Jean BERTHEROY (1860-1926) a écrit des romans d'évocations antiques (*la Danseuse de Pompéi*, 1889, etc.) et des romans de la vie paisible et profonde qui ont un charme simple et pénétrant (*les Trois Filles de Pieter Waldorp*, 1897 ; *le Journal de Marguerite Plantin*, 1899, etc.).

Michel CORDAY (né en 1869) a mis en scène, dans des romans ingénieusement machinés, soit des problèmes du cœur (*la Mémoire du cœur*, 1907, etc.), soit surtout de graves problèmes de la vie et de la morale sociale (*les Embrasés* [tuberculeux], 1902 ; *les Demi-fous*, 1907, etc.).

LÉON DAUDET (né en 1867), outre ses essais et polémiques philosophiques et politiques, a publié des romans qui sont, soit des

études psychologiques (*les Deux Étreintes*, 1901, etc.), soit de violentes et d'ailleurs pittoresques satires (*les Morticoles*, 1894, etc.).

LÉON FRAPIÉ (né en 1863) a subi dans une certaine mesure l'influence des naturalistes. Il a peint la vie des enfants du peuple (*l'Institutrice de province*, 1897 ; *la Maternelle* [l'école maternelle], 1904, etc.). Mais il y a mis un lyrisme sobre et de la sympathie au lieu de « science » et de « dissection ».

Charles LE GOFFIC (né en 1863). Poète qui a évoqué en vers limpides les paysages, les légendes et les âmes de la Bretagne (*Amour breton*, 1889, etc...). Romancier pittoresque et chaleureux (*Morgane*, 1898 ; *l'Erreur de Florence*, 1904, etc.).

Jacques DES GACHONS a publié des romans élégants et aimables (*Mon amie*, 1901 ; *le Roman de la vingtième année*, 1903, etc.).

Charles Henri HIRSCH a écrit de nombreux romans, romans d'analyse, romans de mœurs, où se mêlent du romantisme, du réalisme, la tradition naturaliste (*le Tigre et Coquelicot*, 1905 ; *Saint Vallier*, 1913, etc...).

Georges LECOMTE (né en 1867) ; romans de mœurs d'une observation pénétrante et pittoresque, écrits avec élégance et vigueur (*les Cartons verts*, 1901 ; *les Hanneçons de Paris*, 1905, etc.).

André LICHTENBERGER (né en 1870). Des romans d'enfants, spirituels et vivants (*Mon petit Trott*, 1898 ; *Notre Minnie*, 1907, etc.) ; des évocations historiques à la fois exactes, alertes et pittoresques (*Monsieur de Migurac*, 1903, etc...) ; des romans d'analyse, écrits comme les autres, avec finesse, esprit, et un pathétique discret (*Petite Madame*, 1912, etc.).

Camille MAUCLAIR a publié des vers harmonieux, d'inspiration symboliste (*le Sang parle*, 1904), de très importants essais critiques sur l'art et la littérature où il a notamment défini, avec une rare pénétration, les tendances des jeunes écoles (*l'Art en silence*, 1900 ; *l'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, etc...) et des romans ou contes riches d'un lyrisme éclatant (*l'Ennemi des rêves*, 1899, etc.).

Émile MOSELLY (1870-1918) a peint, avec une vérité à la fois sobre et lyrique, son pays de Lorraine (*Jean des Brebis ou le livre de la misère*, 1904 ; *Terres lorraines*, 1907).

Hugues REBELL (1868-1905). Des romans romanesques et romantiques, mais qui ont souvent une vie ardente et un pittoresque vigoureux (*la Nichina*, 1897 ; *la Femme qui a connu l'empereur*, 1898 ; *la Câlinese*, 1899, etc.).

Pol NEVEUX (né en 1865). Un pénétrant roman d'analyse (*la Douce Enfance de Thierry Seneuse*, 1917).

Fernand VANDÉREM (né en 1864). Des romans d'analyse et de mœurs d'un réalisme sobre et pénétrant (*Charlie*, 1895 ; *les Deux Rives*, 1897, etc...). Des comédies ou pièces spirituelles et vivantes (*Cher maître*, 1911, etc...). De nombreux articles de critique, combattifs, passionnés, qu'on peut discuter, mais vivants et dont l'influence est grande (*le Miroir des lettres*, 1920-1923).

Claude ANET (né en 1868). Des romans à la fois subtils et simples, d'un art où la suggestion naît de la sobriété (*Ariane, jeune fille russe*, 1920, etc.) ; des Essais et récits de voyages (*les Roses d'Ispahan*, 1907 ; *Notes sur l'Amour*, 1908) ; une pièce (*Mademoiselle Bourrat*, 1924). Toutes ces œuvres ont la même originalité : une simplicité pénétrante et harmonieuse.

Julien BENDA (né en 1867). Un philosophe qui a défendu avec une élégance ironique une philosophie rationaliste et sceptique (*Belphégor*, 1919 ; *Dialogues d'Éleuthère*, 1920 ; *la Trahison des clercs*, 1927, etc.). Il a symbolisé ses doctrines dans ses romans (*l'Ordination*, 1912 ; *la Croix de roses*, 1923, etc...), mais il a su y mettre, avec des idées, de la vie et un art dense et pathétique

Paul BRULAT (né en 1866) a écrit des romans de caractères bien divers et qui témoignent d'un talent très souple : romans d'analyse, romans de mœurs, romans d'ironie philosophique, etc. Mais il en a indiqué lui-même les traits communs : respect scrupuleux de la vérité ; le vrai doit passer avant le beau — ; en même temps (et c'est ce qui le distingue des naturalistes), il y a une vérité des idées et des doctrines comme une vérité de la réalité extérieure ; les romans ne seront pas systématiquement

objectifs. Ils défendent ce que le romancier juge noble et salutaire (*le Reporter*, 1898 ; *le Nouveau Candide*, 1901 ; *la Gangue*, 1903 ; *l'Eldorado*, 1904 ; *Rina*, 1919, etc...).

Une génération un peu plus jeune est représentée par :

Henri BACHELIN (né en 1879). Romans pénétrants et harmonieux, où s'unissent l'observation attentive des vies humbles ou médiocres, une pitié discrète, une poésie cachée : *Juliette la jolie* (1912) ; *le Serviteur* (1918), etc.

BINET-VALMER (né en 1875). Romans d'analyse et de mœurs écrits dans un style un peu tendu, mais qui sont vigoureux (*les Météques*, 1907 ; *l'Homme dépouillé*, 1917, etc.).

Marcel BOULENGER (né en 1873). Romans d'analyse, adroitement construits, écrits avec une sobriété élégante, dans un style net et sûr (*l'Amazone blessée*, 1908 ; *le Pavé du roi*, 1910, etc.).

Frédéric BOUTET (né en 1874). Romans et contes tour à tour ironiques et pathétiques où il y a de l'esprit et de la vigueur dramatique (*Histoires vraisemblables*, 1908 ; *Par-dessus le mur*, 1920, etc.).

Émile CLERMONT (1880, mort pour la France en 1915). Romans d'analyse d'une pénétration aiguë, d'une sensibilité frémissante, écrits dans un style sobre et sûr et qui ont eu un vif succès (*Amour promis*, 1909 ; *Laure*, 1913 ; *Histoire d'Isabelle*, 1917, etc.).

M^{me} Lucie DELARUE-MADRUS (née en 1880). Romans de sujets très divers ; tableaux de mœurs, surtout études de caractères où elle a analysé, avec une sympathie ardente et lyrique, des âmes frémissantes de passions contenues ou déchainées (*le Roman de six petites filles*, 1909 ; *Tout l'amour*, 1911 ; *l'Ame aux trois visages*, 1919, etc.). A débuté d'ailleurs par de beaux vers romantiques (*Ferveur*, 1902, etc.).

VALÉRY-LARBAUD (né en 1881). Œuvre originale qui comprend des études critiques sur les écrivains anglais contemporains, des romans d'analyse, pénétrants, dont les plus curieux sont des études vivantes d'âmes d'enfants et d'adolescents

(*Fermina Marquez*, 1911 ; *Enfantines*, 1918 ; *Beauté, mon beau souci*, 1921, etc...). Un roman ironique et pittoresque qui est l'étude du spleen d'un riche désœuvré (*A. O. Barnabooth : Journal d'un millionnaire*, 1913). Œuvres écrites dans une forme sobre et souvent incisive et dont certaines ont une brièveté elliptique qui est élégante et suggestive.

Louis DUMUR (Suisse). Ses romans décrivent avec une bonhomie ironique les mœurs genevoises (*Un coco de génie*, 1902 ; *les Trois Demoiselles du père Maire*, 1909). Il a donné de la guerre de 1914 une image romanesque, mais réellement vigoureuse et vivante (*Nach Paris ; le Boucher de Verdun*, 1921, etc.).

Benjamin VALLOTTON (Suisse) a écrit également, avec un humour un peu facile, mais pittoresque et vivant, des romans de mœurs genevoises et des romans évoquant la guerre qui ont eu, en France, de nombreux lecteurs (*Ce qu'en pense Potterat*, 1915 ; *Achille et Cie*, 1921, etc.).

Charles GÉNIAUX (né en 1873). Romans de sujets très divers ; romans exotiques (*Sous les figuiers de Kabylie*, 1917) ; romans de mœurs pittoresques (*le Voueur*, 1908 ; *Mes voisins de campagne*, 1920, etc.) ; romans d'analyse (*la Passion d'Armelle Louanais*, 1918, etc.). Ils sont écrits avec un art chaleureux et vivant.

Émile GUILLAUMIN (né en 1873). Romans de terroir, riches d'une vérité savoureuse (*la Vie d'un simple*, 1904 ; *Près du sol*, 1905, etc.).

Jean DE TINAN (1874-1898). Des romans d'analyse, spirituels et vivants, d'une forme alerte, ironique et sceptique et d'une observation pénétrante (*Penses-tu réussir?*, 1897 ; *Aimienne ou le détournement de mineure*, 1899).

Eugène MONTFORT (né en 1877). Romans dont les thèmes sont également très variés et où s'allient, avec originalité, l'observation réaliste et une sorte de fantaisie pittoresque et romantique (*la Turquie*, 1907 ; *la Belle Enfant ou l'amour à quarante ans*, 1918, etc.).

Louis PERGAUD (1882-1914) a peint avec une observation

minutieuse et un humour savoureux les mœurs des bêtes (*De Goupil à Margot*, 1910; *le Roman de Miraut*, 1914, etc.).

Louis CODET (1876-1914). Romans d'analyse et de poésie qui reflètent une vision indulgente et sceptique du monde, un sens délicat de la grâce des choses et des rythmes de la vie (*la Rose du jardin*, 1907; *la Petite Chiquette*, 1908, etc.).

Émile NOLLY (1880, mort pour la France en 1914). Des romans coloniaux, pittoresques et colorés (*Hien le Maboul*, 1909; *la Barque annamite*, 1910).

Marius et Ary LEBLOND (nés en 1877 et 1880). Une œuvre très variée. Des romans de mœurs coloniales et parisiennes, des romans d'analyse, des romans lyriques, intéressants par la sûreté de l'observation et l'élargissement poétique de la vision réaliste (*le Secret des robes*, 1903; *l'Oued*, 1907; *Anicette et Pierre Desrades*, 1911, etc.).

Armand PRAVIEL (né en 1875). Romans émouvants, adroitement construits (*Péché d'aveugle*, 1905; *Jamais plus, roman d'une province qui s'en va*, 1922, etc.).

Paul REBOUX (né en 1877). Romans pittoresques d'analyse ou de mœurs exotiques (*Maison de danses*, 1904; *la Petite Papacoda*, 1911, etc.).

Gaston ROUPNEL (né en 1871). Roman de mœurs rustiques bourguignonnes écrits avec une vigoureuse et harmonieuse sobriété (*Nono*, 1910; *le Vieux Garain*, 1914).

Colette YVER a écrit le roman des mœurs féminines contemporaines (*les Dames du palais*, 1910; *les Cervelines*, 1918) et des romans de mœurs vigoureux et généreux (*le Mystère des béatitudes*, 1916, etc.).

Marguerite AUDOUX, ouvrière humble et laborieuse a eu l'idée d'écrire, avec une simplicité touchante, la vie d'une ouvrière (*Marie-Claire*, 1910).

Ernest PÉROCHON (né en 1885). Des romans régionaux et rustiques qui ont une sobriété et une sincérité pathétiques (*Nène*, 1920; *la Parcelle 32*, 1922, etc.).

Henri POURRAT. Des romans d'un vieux pays de la vieille France : « Les vaillances, farces et gentilleses de Gaspard des montagnes » ; aventures dramatiques d'âmes simples et rudes, contées dans un style à la fois fruste et savant, naïf et pittoresque et qui ont une saveur âpre et saine (*Gaspard des Montagnes*, à la belle bergère, 1925 ; *le Mauvais Garçon*, 1926, etc.).

Jean SCHLUMBERGER (né en 1877). Romans d'analyse où des âmes repliées sur elles-mêmes scrutent avec une inquiétude douloureuse les contradictions obscures qui les jettent dans l'aventure et la misère morale ; écrits dans un style net et sûr (*l'Inquiète paternité*, 1912 ; *Un homme heureux*, 1921).

Pierre VILLETARD (né en 1874). Romans d'analyse tour à tour ironiques, spirituels et tendres, écrits avec une aisance élégante et une émotion discrète (*la Maison des sourires*, 1905 ; *Monsieur Bille dans la tourmente*, 1921 ; *l'Aventure de Marise*, 1924 ; etc.).

Gabrielle RÉVAL a écrit avec finesse le roman des intellectuelles et de bons romans romanesques (*les Sévriennes*, 1900 ; *Lycéennes*, 1902).

Romanciers plus jeunes :

Henri BÉRAUD (né en 1885). Un roman humoristique (*le Martyre de l'obèse*, 1922) a fait sa réputation. Mais il a écrit aussi des romans d'un pathétique vigoureux et sobre et d'un style à la fois net et coloré (*le Bois du templier pendu*, 1926) et des articles de critique et polémique littéraire, des reportages qui ont du mouvement et de la pénétration.

André BILLY (né en 1882). Critique judicieux et spirituel. A écrit des romans d'observation d'une simplicité élégante et vivante (*Bénoni*, 1907 ; *la Dérive*, 1909, etc.), et un conte ironique et burlesque, à la fois sagace et divertissant (*Barabour ou l'harmonie universelle*, 1920).

Louis CHADOURNE (1886-1925). Romans d'aventures pathétiques et colorés (*Terre de Chanaan*, 1922 ; *le Pot au noir*, 1923, etc.).

Jacques CHARDONNE a écrit un roman d'analyse méticuleuse où il dissèque avec une lucidité aigüe des âmes scrupuleuses et inquiètes (*l'Épithalame*, 1921).

M^{me} André CORTHIS. De beaux romans d'analyse qui valent à la fois par des études émouvantes du sentiment et par le charme d'une imagination et d'un style harmonieux. La méditation, la peinture des caractères, les tableaux de mœurs sont enveloppés par les suggestions d'une poésie pénétrante (*le Pardon prématuré*, 1914; *Pour moi seule*, 1919, etc.).

Robert DE TRAZ (Suisse). Des romans d'analyse pénétrants qui peignent des âmes tourmentées, incertaines devant les problèmes trop nombreux et les solutions trop complexes de la vie et de la pensée modernes. Romans ou nouvelles écrits avec une netteté élégante et une discrétion harmonieuse (*Au temps de la jeunesse*, 1923; *Complices*, 1924, etc.). Des essais et récits de voyage très intéressants.

Jacques CHENEVIÈRE (Suisse, né en 1886). Des romans d'analyse qui ont de la finesse, une grâce ironique et délicate (*Jouissance ou la chimère*, 1922; *Innocences*, 1924).

Roland DORGELÈS (né en 1886) a écrit un des plus beaux livres sur la guerre à la fois vrai et lyrique (*les Croix de bois*, 1919) et de vigoureux romans de mœurs et de satire sociale (*Saint Magloire l'Africain*, 1921; *le Réveil des morts*, 1923, etc.).

Alain FOURNIER (né en 1882, mort pour la France en 1915) a publié un très beau roman de caractère (*le Grand Meaulnes*, 1912), analyse d'une âme généreuse et tourmentée.

Jean-José FRAPPA (né en 1882). Romans de mœurs pittoresques et spirituels (*A Salonique sous l'œil des Dieux*, 1917; *les Vieux Bergers*, 1919).

Émile HENRIOT (né en 1889). Un mélancolique et profond roman d'analyse psychologique et philosophique (*l'Enfant perdu*, 1926); des romans d'une simplicité élégante, d'une sobriété émue, d'un art discret et sûr (*Valentin*, 1919; *Aricie Brun, ou les Vertus bourgeoises*, 1924). Études d'histoire littéraire où l'on trouve une érudition précise, une curiosité sagace et de la vie (*Stendhaliana; Livres et portraits*, etc.).

Joseph KESSEL a écrit un roman d'analyse sentimentale, vigoureux et pathétique (*l'Équipage*, 1924) ; des études d'âmes sauvages, tourmentées, ardentes, égarées dans des destins tragiques (*Nuits de princes*, 1927).

André LAFON (1885, mort pour la France en 1915) a peint avec une émotion pénétrante une âme d'enfant (*l'Élève Gilles*, 1912).

André MAUROIS (né en 1885). Des études, à la fois fines, humoristiques et vigoureuses du caractère anglais, l'ont fait connaître (*les Silences du colonel Bramble*, 1918 ; *les Discours du Dr O'Grady*, 1922). Ses romans (*Méïpe ou la Délivrance*, 1926, etc...), ses essais biographiques où se mêlent le souci de l'exactitude et le goût d'un lyrisme vivant (*Ariel ou la vie de Shelley*, 1923 ; *Vie de Disraeli*, 1927, etc.) ont les mêmes qualités de sobriété harmonieuse et de fantaisie pénétrante. Le succès de ses œuvres a grandi de jour en jour.

J. JOLINON. Des romans vigoureux, d'un réalisme sobre et pathétique ou des récits villageois ironiques et savoureux (*le Valet de gloire*, 1925 ; *le Meunier contre la ville*, 1926, etc.).

Jeanne GALZY. De beaux romans évoquant avec un pathétique puissant et sobre la souffrance physique et analysant avec profondeur les âmes de ceux qu'elle assaille (*les Allongés*, 1923 ; *le Retour dans la vie*, 1926) ; des romans d'observation et de mœurs qui ont les mêmes qualités de pénétration et de vigueur mesurée (*la Femme chez les garçons*, 1924 ; *la Grand'rue*, 1925).

Jean GAUMENT et Camille CÉ. Romans d'analyse d'une observation perspicace, animés par une sorte de sympathie amère et d'exaltation contenue et qui ont ainsi une vérité ardente et parfois presque lyrique (*la Grand'route des hommes*, 1923 ; *Largue l'amarre*, 1924 ; *J'aurais tué*, 1927, etc.). Dans *Farces* (jouées en 1923, 1925, etc...), la satire, toujours pittoresque et généreuse, se fait violente et sombre.

André OBEY a publié un beau roman où il analyse l'âme craintive et délicate d'un enfant (*l'Enfant inquiet*, 1920).

Jean-Louis VAUDOYER (né en 1883). Ses romans sont presque tous des romans d'analyse sentimentale ; romans sobres qui s'apparentent parfois à ceux de l'école réaliste, qui se gardent

du pathétique romantique et des effusions lyriques, mais qu'enveloppent une grâce discrète, une poésie latente et qu'animent la pitié et la sympathie (*l'Amour masqué*, 1908 ; *la Maîtresse et l'amie*, 1912 ; *la Reine évanouie*, 1923 ; *Peau d'Ange*, 1924, etc.).

André THÉRIVE. Des études critiques dont l'originalité peut sembler parfois aventureuse, mais qui sont originales (*Du siècle romantique*, 1927). Un beau roman où il étudie avec une observation sagace et une pitié contenue et amère des âmes obscures de pauvres gens (*Sans âme*, 1927).

A. T'SERSTEVENS. Contes et romans écrits dans une forme originale, où se mêlent harmonieusement un réalisme sobre et vigoureux et une fantaisie lyrique et pathétique (*le Dieu qui danse*, 1922 ; *le Vagabond sentimental*, 1923, etc.).

Léon WERTH (né en 1879). Romans où l'analyse est poussée jusqu'à la subtilité, où la forme est ironique et ingénieuse (*la Maison blanche*, 1914 ; *Yvonne et Pijallet*, 1921, etc.).

A. SAVIGNON (né en 1882). Des études pittoresques et vigoureuses de la vie instinctive dans les populations des ports (*les Filles de la pluie*, 1912).

M. LARROUY. Récits ou romans d'un pathétique adroit qui évoquent la vie des marins sur les navires de guerre (*l'Odyssée d'un transport torpillé*, 1917 ; *le Révolté*, 1924, etc.).

Raymond RADIGUET (1903-1923). Deux romans d'analyse où l'on trouve, avec un cynisme ingénu, une curiosité singulière de la vie des âmes et, déjà, les promesses d'un art vigoureux (*le Diable au corps*, 1923 ; *le Bal du comte d'Orgel*, 1924).

Julien GREEN (né aux États-Unis). Romans psychologiques où il étudie les drames de passions contenues ou obscures qui rongent les âmes, les enfièvrent et les jettent brusquement dans de furieuses démences. L'étude est faite avec une pénétration cruelle et les drames ont une âpreté puissante (*Mont-Cinère*, 1926, et surtout *Adrienne Mesurat*, 1927).

Pour les romans d'Ed. Fleg, voir p. 62 ; G. Guiches, p. 154 ; A. Beaunier, p. 160 ; J. Rameau, p. 193 ; P. Veber, p. 219 ; J. Sageret, p. 247 ; H. Kistemaekers, p. 203 ; J. Normand, p. 218 ; A. Lamandé, p. 198.

LE THÉÂTRE

G. DE PORTO-RICHE

G. de Porto-Riche (né en 1849) a d'abord écrit des œuvres d'inspiration romantique (*le Vertige*, 1873; *Un drame sous Philippe II*, 1875). Puis il se lia avec Maupassant et fit jouer des pièces d'analyse sentimentale : *Amoureuse* (1891); *le Passé* (1897); *le Vieil Homme* (1911); *le Marchand d'estampes* (1917).

Le classicisme de Porto-Riche. — G. de Porto-Riche a d'abord été un romantique, et un poète; il a écrit des pièces en vers (*le Vertige*; *Un drame sous Philippe II*). Mais le poète s'est mis à l'école des classiques et des réalistes.

Il a pris, comme thème unique de son théâtre, l'amour. Il a donné lui-même à son œuvre le titre de « Théâtre d'amour ». De cet amour il a voulu étudier non pas les formes héroïques, orageuses, oratoires, les grands drames de l'histoire, mais la vie quotidienne et banale. Sous cette banalité, comme Marivaux, comme Musset, il a cherché les complications, ce qu'il a appelé « l'anatomie sentimentale ». Il n'a pas fait la métaphysique de ces complications; il ne s'est pas soucié de savoir si l'hérédité, si le subconscient et l'inconscient n'expliquaient pas les contradictions et cruautés de l'amour. Comme les classiques il a étudié la vie lucide des âmes; ces âmes ne se contentent pas de se trahir sans le vouloir et de « suggérer »; elles se rendent compte de ce qu'elles sont et elles s'expliquent; elles n'appellent pas leurs contradictions et leurs appétits « êtres cachés »; elles les appellent plaisir, tentation, passion.

Le réalisme et l'humanisme de Porto-Riche. — La puissance de cette œuvre dramatique, d'apparence traditionnelle, tient à la pénétration de l'analyse. Il semble souvent que ses héros nous révèlent « un secret du cœur ». Mais elle tient aussi à ce que Porto-Riche a su faire son profit des tendances nouvelles de la littérature. Il a vécu à l'époque du réalisme et du naturalisme. Il a été l'ami de Guy de Maupassant; il admirait profondément Flaubert. Il a eu ainsi le goût d'une vérité directe, d'une expression de la vie débarrassée des conventions dramatiques vieilles. Il a dépouillé la vie amoureuse des vieux mirages romantiques et même classiques de poésie, de grandeur ou de grâce. En même temps que l'analyse, il en a fait « l'anatomie », la dissection qui cherche la lésion d'une maladie. L'amour, sous son lyrisme, sous ses apparences de dévouement et de don de soi, n'est qu'une exaltation de l'égoïsme, où l'on est tour à tour et inévitablement victime et bourreau.

Germaine Fériaud, « amoureuse », exige que son mari n'aime qu'elle, qu'il l'adore « plus que la raison, plus que le travail ». Et Fériaud obéit, puis se venge en cessant d'aimer : « Ah ! quel supplice d'être aimé. »

Ce théâtre d'amour est donc tout pénétré non pas du désenchantement poétique des romantiques, mais du pessimisme amer et sans illusion des réalistes. Il nous a donné le type d'un don Juan qui ne cherche pas, dans son éternelle poursuite, le secret de l'amour et de l'inquiétude humaine, mais simplement son plaisir et le renouvellement de son plaisir. Ce réalisme aurait pu aboutir à un théâtre « brutal », à des « tranches de vie » grossièrement découpées. Mais Porto-Riche a trouvé la transposition d'art qui fait de cette réalité pitoyable une réalité plus harmonieuse que la vie. Tout est, dans ce théâtre, d'une extrême simplicité. *Amoureuse* se joue à trois personnages ; et il n'y a pas d'événements, sinon une querelle sentimentale et un adultère banal par vengeance. Pas de couplets, pas de démonstrations. Des phrases simples ; les mots des conversations quotidiennes de gens bien élevés et sans génie. Seulement Porto-Riche ne nous rappelle pas sans cesse, et méthodiquement, comme le faisaient les naturalistes, que nous sommes dans la vie laide, et que les héros ne sont que de pauvres sires. Au contraire, avec un art subtil et vigoureux, il choisit la vie, mais non pas toute la vie. Tout le monde, en apparence, peut parler dans le style de Germaine et d'Étienne Fériaud. Ils ne prononcent pourtant que les paroles essentielles, les paroles révélatrices, c'est-à-dire celles qui sont vivantes, celles qui expriment non pas la superficielle agitation d'une existence, mais sa hantise profonde, sa direction fatale. Simplicité, choix, force, c'est un art tout classique.

L'influence du théâtre de Porto-Riche a été profonde. Elle a sauvé du théâtre réaliste ce qui pouvait en être sauvé en prouvant (après Becque, mais plus fortement que lui) qu'on pouvait l'associer à la curiosité aiguë de la vie morale et aux soucis légitimes de l'art.

MAURICE DONNAY

M. Donnay (né en 1859) a d'abord été un des joyeux et ironiques artistes qui firent la fortune du cabaret du Chat-Noir. Le succès d'une spirituelle transposition bouffonne de *Lysistrata* (1892) lui donna la notoriété. Il a fait jouer : *Amants* (1895) ; *la Douleuruse* (1897) ; *Georgette Lemeunier* (1898) ;

la Clairière (avec L. Descaves, 1900) ; *Éducation de prince* (1900) ; *le Retour de Jérusalem* (1903) ; *Oiseaux de passage* (avec L. Descaves, 1904), etc...

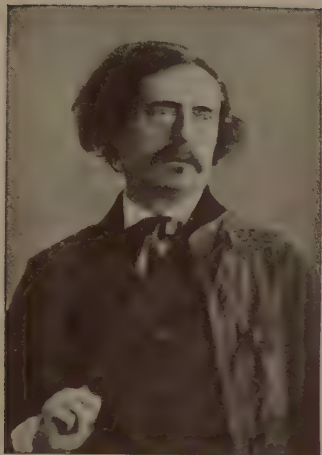
Le théâtre de M. Donnay est une œuvre extrêmement complexe et dont l'originalité tient à cette complexité ou plutôt à son harmonie.

Théâtre d'analyse. — Comme le théâtre de Porto-Riche, et selon la tradition classique, c'est un théâtre d'analyse. Il étudie des âmes inquiètes ou troubles, mais toujours appliquées à comprendre leurs inquiétudes, à voir clair dans leurs troubles, et qui perdent à ce jeu la naïveté du bonheur. C'est le mal des « Amants », c'est le mal de ceux qu'attend « la Douleureuse ». « Ah ! oui, c'est notre maladie à tous, cette curiosité, ce besoin d'expérience sur les autres et sur nous-mêmes. » Est-ce que des gens comme nous, à l'époque où nous vivons, avec notre sacrée manie de nous analyser, peuvent être heureux, complètement, ou malheureux ? » Car l'analyse leur révèle tous les détours sournois de l'égoïsme, tous les dessous médiocres des grands desseins et des nobles serments. En leur apprenant le scepticisme, Donnay leur enseigne pourtant la résignation et le pardon. Son théâtre est fait de clairvoyance pénétrante, mais aussi de lyrisme.

Théâtre lyrique. — Ce lyrisme sait qu'il n'est qu'un fantôme de l'imagination, des bulles dansant dans le soleil. Mais le jeu a son charme, même si l'on sait qu'il n'est qu'un jeu. « On naît amant, dit le Vétheuil d'*Amants*, comme on naît musicien, peintre ou poète. » Tous les amants de Donnay, ou presque tous, sont à la fois amants, musiciens, peintres ou poètes. Peintres par le goût de décors harmonieux, de jolis gestes, d'une certaine élégance de vie ; poètes par un effort invincible vers le rêve, même s'ils savent le rêve impossible ; musiciens par la grâce du style. Comme les romantiques, Donnay a la haine du bourgeois, de l'homme prudent, bien renté et égoïste ; « le parvenu diplômé et le champion de la liberté autoritaire, de l'égalité ambitieuse et de la fraternité égoïste... », c'est le bourgeois ». Quand on est mariée à l'un de ces bourgeois-là, qu'on a des rêves dans le cœur, de la noblesse dans l'âme, on ne triomphe pas du bourgeois : il a la vie pour lui. Mais on ne renonce pas à la chimère, on l'emporte avec soi dans la mort, dans le « torrent ».

Théâtre d'idées. — Quand on aime la chimère, on est bien près d'aimer les idées, ou du moins de détester ceux qui n'en ont pas et qui ne poursuivent que le plaisir. Le théâtre de Donnay a fait très souvent le procès du vice ou de la vie frivole ou même posé quelques grands problèmes de la destinée ou de la vie sociale. Il a des sévérités de sermonnaire. « Nous vivons à Paris, au milieu d'une société effroyable et dans un temps où l'on ne croit plus à rien. » Or il faut croire à quelque chose, croire du moins que cette ruée vers le luxe et la débauche est funeste et que si le sacrifice et l'idéalisme sont une illusion, c'est cette illusion qui est tout. Soyons bons, et soyons justes, « car, avant tout, il faut être juste ». Ce n'est d'ailleurs pas facile, et bien des problèmes restent obscurs. Le fondateur de « la Clairière » a voulu instaurer le règne de la bonté et de la justice sociales ; il n'a rien supprimé des passions égoïstes et de la bataille humaine. Qui a raison, parmi ceux qui commentent le drame atroce du *Torrent*, l'abbé Bloquin qui exalte le sacrifice, même lorsqu'il est exploité par l'égoïsme, ou Morins convaincu qu'on a le droit de vivre sa vie en refusant de s'asservir à l'égoïsme des autres ? On ne sait pas. Le drame ne conclut pas.

Le réalisme de Donnay. — Car Donnay lui-même ne sait pas. Il ne prétend pas régler la vie. Il l'observe, et il la voit bien contradictoire. Or c'est elle qu'il veut peindre, avec une stricte vérité. Ses Parisiens, ses fêtards ne sont pas des caricatures hargneuses, ni ses bourgeois les monstres inconscients chers au théâtre naturaliste. Ils vivent une petite vie, la vie. Sans cesse cette vie, humble et puissante, se mêle à la poésie, à l'amour, à la méditation, pour nous rappeler à la dure et laide réalité. Contraste cruel, dramatique et « naturaliste » parfois. Le brasseur d'affaires Cerdan se suicide pendant une fête qu'il donne dans son hôtel ; les invités le savent et continuent la fête. Plus souvent le contraste est plus simple et par là plus pathétique. Deux amants, Philippe et Hélène, vont se séparer, pour toujours sans doute, douloureusement. Mais ce ne sera pas sur des plaintes romantiques : « *Hélène* : Tiens, aide-moi à mettre mon manteau... c'est trop lourd. Enfonce-moi mes manches. — *Philippe* : Veux-tu passer par l'atelier ? Attends ! je vais t'éclairer. »



BARBEY D'AUREVILLY.
CL. NADAR.



HENRI BERGSON.
CL. H. MANUEL



MAURICE DONNAY.
CL. E. PIROU.



MARCEL PROUST.
CL. OTTO.

La fantaisie de Donnay. — C'est donc un théâtre vrai, et comme la vérité n'est pas toujours gaie, c'est souvent un théâtre triste et parfois cruel. Mais Donnay est poète ; et il est un fantaisiste. Pour qui sait s'en accommoder, le spectacle de la vie peut être un divertissement. Le rire et le sourire sont d'ailleurs des réalités. Et bien des choses, quand on sait les prendre, peuvent sembler joyeuses ou plaisantes. Donnay fera donc de *Lysistrata*, qui pourrait être le drame horrible de la guerre, un aimable libertinage. Après la grave *Clairière* il écrira une spirituelle bouffonnerie, *Éducation de prince*. Dans les pièces les plus graves il y aura des mots, souvent profonds et qui souvent aussi ne sont que de l'esprit et parfois des calembours. « Le mari leur rend égards pour écarts. » Les caractères glisseront insensiblement de la vérité humaine à la charge du vaudeville pour sortir du vaudeville et rentrer dans la comédie. « Non, ça n'est pas possible... il faut y renoncer... on ne peut pas aimer sa femme plus que tout au monde et la tromper tout le temps. »

Le miracle de ce théâtre est que ce n'est pas une succession d'œuvres ou une juxtaposition d'éléments disparates. Une sorte d'âme à la fois vibrante et frivole, capricieuse et grave les assemble. C'est de la fantaisie vraie.

Le théâtre de Paul GÉRALDY (né en 1885. *Les Noces d'argent*, 1917 ; *Aimer*, 1921 ; *les Grands Garçons*, 1922 ; *Robert et Marianne*, 1925) ne doit à peu près rien au théâtre réaliste. Il est de construction et d'inspiration toutes classiques. C'est un théâtre d'analyse et surtout d'analyse de l'amour. Actions simples où les péripéties sont réduites à peu de chose et qui nous font voir la vie intérieure des personnages plutôt que leur vie extérieure et leur milieu. Théâtre mondain d'ailleurs où s'affrontent surtout des âmes délicates, qui ne sauraient être heureuses sans une certaine qualité de bonheur, une certaine dignité de conscience, une certaine harmonie de pensée. L'originalité de ces pièces est dans une sorte de réalisme lyrique ou de vérité poétique. L'analyse de l'amour y est pénétrante, impitoyable ; sa misère ardente y est exprimée en accents justes. En même temps il garde une sorte de grâce ailée, de prestige pathétique

Parmi les autres auteurs dramatiques qui sont, dans l'ensemble de leurs œuvres, restés fidèles aux traditions humanistes de la comédie de caractères et de mœurs, on peut citer :

Romain COOLUS (né en 1868). Des comédies légères, d'un esprit parfois un peu facile, mais alertes et dont plusieurs ont eu un succès durable (*les Amants de Sazy*, 1901 ; *Petite peste*, 1905 ; *les Bleus de l'amour*, 1910, etc...). Des comédies plus graves qui s'achèvent parfois en drame et d'un pathétique sincère et vivant (*Antoinette Sabrier*, 1903 ; *l'Enfant chérie*, 1906 ; *les Roses rouges*, 1913, etc.).

Émile FABRE (né en 1869). Des comédies et pièces de mœurs auxquelles on a reproché un peu de froideur austère, mais vigoureuses et généreuses (*la Vie publique*, 1901 ; *les Ventres dorés*, 1905 ; *la Maison d'argile*, 1907, etc.).

Gustave GUICHES (né en 1860). Comédies de caractère, pénétrantes et pathétiques (*Chacun sa vie*, 1907 ; *Vouloir*, 1913, etc.). Il a écrit, en outre, des romans de caractère et de mœurs d'une observation attentive et émue (*Mœurs de province : Céleste Prudhomat*, 1886, etc.).

Albert GUINON (1861-1923). Pièces de caractère et de mœurs dont plusieurs ont eu un vif succès et qui vont de la comédie vaudeville à la comédie pathétique (*le Partage*, 1896, etc.) et à la comédie de satire vigoureuse (*Décadence*, 1904, etc.).

Gabriel TRARIEUX (né en 1870). Des pièces et drames d'évocation historique et poétique (*Savonarole*, 1906, etc...). Des pièces modernes vigoureusement construites et d'un pathétique sobre et vrai (*l'Alibi*, 1908 ; *la Brebis perdue*, 1911).

Pierre WOLFF (né en 1865). Des romans gais ; des comédies légères ; des comédies sentimentales (*le Secret de Polichinelle*, 1903 ; *le Ruisseau*, 1907, etc.) ; des comédies dramatiques (*le Lys*, 1907 ; *les Ailes brisées*, 1920, etc.). On leur a reproché d'user trop souvent des moyens d'émotion facile, de manquer de profondeur. Mais elles sont habilement construites, entraînantes, émues, généreuses et beaucoup ont eu de très vifs succès qui ne sont pas épuisés.

Parmi les représentants d'une génération plus jeune :

Francis DE CROISSET (Belge, né à Bruxelles en 1877). Des comédies légères ou sentimentales, d'une grâce spirituelle. *Le je ne sais quoi*, titre de l'une d'entre elles, pourrait être le sous-titre de presque toutes les autres. Beaucoup sont d'ailleurs autre chose qu'un divertissement aimable et l'analyse des âmes y est pénétrante et délicate (*le Bonheur, mesdames*, 1905 ; *le Feu du voisin*, 1910 ; *le Cœur dispose*, 1912, etc.).

G. NIGOND (né en 1877) a fait jouer des comédies et pièces qui ont de la grâce, de l'esprit et du mouvement (*le Cœur de Sylvie*, 1906 ; *Calixte*, 1922, etc.).

Pierre FRONDAIE (né en 1884) a écrit une comédie de caractère pittoresque et vivante (*Montmartre*, 1910), puis s'est spécialisé dans des pièces dramatiques — on a dit mélodramatiques — mais dont l'habileté vigoureuse a presque toujours assuré le succès (*l'Appassionnata*, 1920 ; *l'Insoumise*, 1922, etc.).

Lucien NÉPOTY (né en 1877) a fait jouer une émouvante étude de caractères (*les Petits*, 1912).

Fernand NOZIÈRE (né en 1874) a donné des pièces de caractère très divers, des comédies légères, des « comédies galantes », des pièces à spectacles, des drames, etc. Elles ont presque toutes réussi par une merveilleuse adresse dramatique et par leur élégance ; les « comédies galantes » ont la grâce libertine des contes du XVIII^e siècle. Fernand Nozière a eu en outre, comme critique dramatique, une influence considérable.

André PICARD (1874-1926). Sa comédie de *Jeunesse* (1903) lui a valu la notoriété. Il a fait représenter depuis : *le Faux Pas* (1907) ; *l'Ange gardien* (1910), etc.

Edmond SÉE (né en 1875). Le durable succès de ses comédies (*la Brebis*, créée en 1896, a été reprise en 1912 et 1918 et est entrée en 1926 au répertoire de la Comédie-Française ; *l'Indiscret*, créé en 1903, a été repris en 1919, etc...) prouve leur grande valeur. « Théâtre d'amour », tantôt ironique et plaisant (*la Brebis*), tantôt mélancolique et grave (*l'Indiscret* ; *Saison d'amour*, 1918 ; *la Dépositaire*, 1924, etc.). Théâtre d'analyse,

qui met en scène avec une lucidité cruelle mais indulgente des êtres faibles, déchirés entre des velléités de droiture, de justice, d'énergie et l'appel de leurs instincts, les illusions, mensonges et férocités du plaisir et de la passion.

Jacques NATANSON a écrit des comédies dont le titre même indique la fantaisie subtile et d'ailleurs spirituelle et vivante : *l'Enfant truqué* (1922) ; *les Amants saugrenus* (1923), etc.

Jean-Jacques BERNARD (né en 1888) a fait jouer des comédies de caractère d'une simplicité pathétique (*Martine*, 1922 ; *l'Invitation au voyage*, 1924, etc.). Nous aurions pu ranger ces œuvres très remarquables dans le chapitre suivant, à côté du *Paquebot Tenacity* de Ch. Vildrac. Des thèmes réalistes, la vie humble et le cœur d'une petite paysanne qui a aimé ingénument, qui s'est crue aimée, qu'on oublie et qui se résigne à vivre, sans oublier. La crise romanesque d'une bourgeoise enivrée d'un rêve et que la réalité dégrise et guérit. Mais, dans ces âmes, il y a le drame émouvant des destinées ébauchées et taries, des rêves inassouvis, des résignations à la vie. L'art de J.-J. Bernard ne disserte pas, n'explique pas. Il suggère avec une délicatesse pénétrante, avec ces sous-entendus qui entr'ouvrent le mystère des cœurs et enveloppent l'humble drame d'une poésie insaisissable et profonde. L'émotion naît d'un mot, d'un geste, d'un silence, de l'inexprimable.

On pourrait faire des éloges analogues à *la Souriante Madame Beudet* de Denys AMIEL et André OBEY (1921), comédie dramatique où le pathétique ardent et vrai naît de moyens simples et de la sobriété même de l'art ; et à la pièce de Denys Amiel, *M. et M^{me} Un Tel...*

P. RAYNAL a fait jouer une pièce de psychologie cruelle, subtile, un peu tendue (*le Maître de son cœur*, 1920) ; une sorte de drame symbolique sur la guerre (*le Tombeau sous l'Arc de triomphe*, 1924) dont le lyrisme amer a été très discuté.

Édouard BOURDET. Une satire pittoresque et vivante des mœurs littéraires (*Vient de paraître*, 1927).

Pour les œuvres dramatiques de F. Vandérem, voir p. 141 ; C. Anet, p. 141 ; A. Rivoire, p. 193 ; M. Magre, p. 195

LA CRITIQUE

ÉMILE FAGUET

Émile Faguet (1847-1916) a fait toute sa carrière comme professeur, dans les lycées, puis à la Sorbonne. Il a publié un grand nombre d'ouvrages et un nombre encore plus grand d'articles (il fut notamment critique dramatique du *Temps*). Ses principaux livres sont : *Études littéraires sur les XVII^e, XIX^e, XVIII^e, XVI^e siècles* (1885-1893); *Politiques et moralistes du XIX^e siècle* (1891-1899); *Politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire* (1902); *Propos littéraires* (1902-1905); *Propos de théâtre* (1903-1907), etc.

Ce qui manque à sa critique. — Faguet n'est pas toujours un érudit, et il n'est que dans une certaine mesure un historien de la littérature. Il est grand lecteur, et d'esprit curieux. Il lit donc les recherches des autres, mais non pas toutes; c'est selon son caprice; tantôt il est au courant des plus minutieuses, tantôt il les ignore ou les dédaigne. Si l'histoire est la recherche et l'explication des continuités, rien n'est moins historique que ses livres. Ses XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles sont des études isolées, dont aucune ne continue l'autre, sur quelques grands écrivains de ces quatre siècles. Il s'intéresse très vivement aux idées philosophiques, morales, politiques, mais à condition qu'elles aient pris une forme personnelle, qu'elles reflètent le caractère d'un homme. Il n'écrit pas un livre sur les idées politiques et morales du XIX^e siècle, mais sur ses *Politiques et moralistes*.

Enfin il s'intéresse aux hommes et aux idées autant pour les juger que pour les connaître. Il n'est pas du tout un sceptique, ou un « impressionniste ». Il estime qu'il a de fort bonnes raisons pour aimer ce qu'il aime ou blâmer ce qu'il blâme, et que son devoir de critique est de tâcher de les faire partager aux autres. Ses goûts sont même souvent un peu stricts et il lui arrive d'être de parti pris. Il prend en général son parti en faveur de ce qui est classique contre le romantisme, en faveur des traditions contre les négations rationalistes des philosophes du XVIII^e siècle. Mais, du moins avant ses dernières œuvres, il fuit le dogmatisme. Il pense que le rôle du critique n'est pas de prêcher, mais seulement de « faire aimer la beauté »; en suggérant d'ailleurs, sans cesse, que cette beauté n'est pas infiniment variable et conventionnelle; qu'il existe un bon et mauvais goût, et, par là-même, des droits et devoirs du critique.

L'originalité de sa critique. — Elle est d'abord dans l'étendue et la variété de sa curiosité. Il semble avoir surtout vécu pour lire et pour nous communiquer ses impressions de lecteur. Comme sa vie fut longue, solitaire, laborieuse et qu'il finit par écrire dans vingt revues ou journaux, il a fait de la littérature, et de tout ce qui est écrit, une immense revue. Il est probable que son œuvre y a perdu en profondeur, mais elle a gagné en variété. Surtout il a appris à ne pas s'enfermer dans la pure littérature ; à comprendre et à faire comprendre toutes les formes de la vie spirituelle ou plus simplement de la vie.

C'est ce qui a donné à sa critique son mérite essentiel, celui du moins qui a fait son succès et sa diffusion ; elle est vivante. Presque toujours elle est moins une méditation, ou un badinage, ou une leçon, qu'une conversation. Avec beaucoup plus de politesse, et beaucoup moins de puissance et de génie que ce Diderot qu'il n'aimait pas, Faguet est un homme pour qui la vie a été un soliloque devant des lecteurs, un prétexte à conversation. Il y a mis bien des agréments, de l'entrain, du pittoresque, de l'esprit. Un peu trop d'esprit parfois, aux dépens de la vérité : « Jean-Jacques Rousseau, romancier français... » : c'est le début d'un article sur Rousseau ; « George Sand a été souverainement gracieuse et aimable depuis qu'elle a perdu l'habitude de se déguiser en homme » : c'est la fin d'un article sur George Sand. Et c'est fort amusant, mais c'est aussi très discutable.

Au total, c'est une critique où s'équilibrent la science et la nonchalance, la fantaisie et la méthode, le « goût de caprice » et le goût dogmatique. C'est un équilibre très classique et très français.

Francisque SARCEY (1828-1899). Professeur, puis journaliste, critique dramatique du *Temps* et conférencier. Son ouvrage le plus intéressant est le recueil de ses articles : *Quarante ans de théâtre* (7 vol., 1900-1902). Il n'a rien écrit qui puisse durer ; on ne le lit déjà plus. Ses livres ne sont que des recueils d'articles et ses articles des conversations qui manquent de profondeur et d'art. Mais son influence a été, pendant une vingtaine d'années, considérable. Il a été une sorte de prince de la critique dra-

matique. Cette royauté tenait à un bon sens précis mais étroit, en parfait accord avec les habitudes d'esprit d'un grand nombre de lecteurs et de spectateurs. Il s'est fait le champion des « pièces bien faites », des pièces « claires » et « raisonnables » contre le théâtre naturaliste, le théâtre libre, le théâtre d'Ibsen, etc. Il a bataillé pour ces formules dramatiques avec une bonhomie adroite, une logique joviale souvent juste, et qui donnèrent l'illusion d'être toujours justes.

L'œuvre critique de LARROUMET (1852-1904, professeur à la Sorbonne. *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, 1883 ; *la Comédie de Molière*, 1886 ; *Études de littérature et d'art*, 1893-1896) a eu une influence moins manifeste. Mais par son enseignement, par son rôle politique (il a été pendant longtemps directeur des Beaux-Arts), par les articles critiques très nombreux qu'il donna aux grands journaux, il a été pendant longtemps l'un des représentants les plus écoutés de la critique. Son étude sur Marivaux a été d'ailleurs une des premières thèses appuyées sur une connaissance exacte et précise des textes et des documents.

René DOUMIC (né en 1860, professeur, puis critique à la *Revue des Deux Mondes*, puis directeur de cette Revue, secrétaire perpétuel de l'Académie française. *De Scribe à Ibsen*, 1893 ; *Essais sur le théâtre contemporain*, 1896 ; *Études sur la littérature française*, 1896-1909 ; *George Sand*, 1909 ; *Lamartine*, 1912, etc.). Il n'a pas visé à l'érudition savante. Malgré des recherches méthodiques et des découvertes précises (sur l'Elvire de Lamartine, par exemple), il s'est rarement proposé de révéler des documents ignorés ou inédits. Il est encore bien moins un critique impressionniste pour qui la littérature n'est qu'une fantaisie sans règle et la critique la confession de fantaisies. Il critique pour juger, au nom d'un bon et d'un mauvais goût, au nom d'une morale, au nom même d'une morale d'esprit religieux. Sa critique est sans cesse une action et un enseignement. Elle n'enseigne ni la révolte, ni l'audace aveugle. Elle préfère, à l'ordinaire, les formes traditionnelles de la pensée, de l'art, de la vie sociale aux tentatives des jeunes écoles, des cénacles, de tous ceux qui veulent renier d'un seul coup tout le passé. On a parfaitement le droit de juger que c'est là une critique timide.

Mais c'est la critique solide d'un historien. La curiosité de Doumic a parcouru, avec une attention clairvoyante, toutes les œuvres intéressantes de notre histoire littéraire. Pour juger

elle dispose d'autre chose que de traditions et de préjugés. Elle est capable, constamment, de faire valoir avec une solide précision les enseignements du passé, les leçons de l'histoire. Entre le critique qui prétend juger et ses adversaires, c'est le temps d'ailleurs qui décide. Il suffit de feuilleter les nombreux volumes publiés par R. Doumic pour s'apercevoir que, si le temps semble parfois lui donner tort, il le justifie le plus souvent. Enfin cette critique doit son influence à ses mérites d'art. Elle n'est pas, si l'on veut, brillante et sarcastique ; elle ne badine, ni ne bafoue. Mais elle est animée et vivante ; elle est conduite par une logique lucide, une conviction clairvoyante ; elle sait voir, faire voir, convaincre. Elle n'est pas un jeu, ni un sermon. Elle est une leçon chaleureuse et de bonne compagnie.

Un très grand nombre de critiques, qui ne sont pas des érudits, qui n'ont pas cherché à appliquer rigoureusement les méthodes de la critique historique, ont publié, sur les œuvres du passé et celles de leurs contemporains, des études pénétrantes, vivantes ou spirituelles. Citons, puisqu'il faut faire un choix :

André BEAUNIER (1869-1925). Des romans ingénieux et écrits avec élégance (*le Roi Tobol*, 1905 ; *la Fille de Polichinelle*, 1909, etc.). Des études qui ont apporté à l'histoire littéraire une contribution documentée et sagace (*l'Enfance et la jeunesse de Joubert*, 1913, etc.). Surtout des articles de critique littéraire dans la *Revue des Deux Mondes*.

Adolphe BRISSON (1863-1925). Longue collaboration aux *Annales*, puis direction de cette revue. Critique dramatique pendant de longues années du journal *le Temps*. Critique élégante, de bonne compagnie et qui apparaît comme judicieuse et perspicace.

Gaston DESCHAMPS (né en 1861). Un livre aimable (*la Grèce d'aujourd'hui*, 1892). Critique littéraire du *Temps*. Recueils d'articles, riches de connaissances et d'idées (*la Vie et les livres*, à partir de 1894).

André HALLAYS (né en 1859). Excellent érudit, curieux de tous les documents et capable d'enquêtes patientes. Mais il s'est surtout intéressé à faire revivre, avec le sens du passé le plus délicat et le goût le plus sûr, les souvenirs pittoresques

de la vieille France et de la pensée française (*le Pèlerinage de Port-Royal*, 1909 ; *A travers l'Alsace*, 1911 ; *Provence, Touraine, Anjou, Maine*, 1912, etc. ; *Jean de La Fontaine*, 1922, etc.).

André LE BRETON. Études bien informées, claires, pittoresques et vivantes sur *le Roman au XVIII^e siècle* (1898) ; *Balzac*, (1905), etc.

Paul SOUDAY (né en 1869). Critique littéraire du *Temps*, de la *Revue de Paris*, etc... Critique batailleuse et qui tend parfois à ériger en certitudes définitives les préférences de Paul Souday ; mais critique vivante, avide de comprendre et de faire comprendre et qu'anime la plus sincère des curiosités. Son autorité n'a pas cessé de croître.

Ernest ZYROMSKI. Artiste autant que critique. Il a publié sur *Lamartine, poète lyrique* (1897), sur *Maurice de Guérin* et sur *Eugénie de Guérin* (1922), des études où le rythme et la poésie mesurée du style s'ajoutent à l'analyse psychologique et littéraire pour traduire la poésie des grandes âmes et le rythme de leurs inspirations.

Louis DUMONT-WILDEN (Belge, né en 1875 à Gand). Œuvre très diverse, riche d'idées. Ouvrages pittoresques (*Coins de Bruxelles*, 1907) ; ouvrages de psychologie politique (*Profilés historiques ; l'Esprit européen*, 1913, etc.).

Edmond PILON (né en 1874). Des recueils de vers harmonieux où se reflète la sensibilité des symbolistes (*la Maison d'exil*, 1898). Des études d'histoire et d'histoire littéraire extrêmement originales qui sont à la fois minutieusement informées, soucieuses de la plus stricte vérité et qui, par le choix des sujets, par la grâce des décors, images et rythmes, sont un enchantement romanesque et poétique (*Portraits français*, 1904-1906 ; *Portraits tendres et pathétiques*, 1910 ; *Sites et personnages*, 1912, etc.).

André BELLESSORT a publié de beaux récits de voyage où il évoque avec une vérité poétique et pittoresque les âmes et les décors des pays qu'il a parcourus (*Voyage au Japon*, 1902 ; *la Suède*, 1910) et des études critiques nettes et vigoureuses (*Balzac*, 1924 ; *Voltaire*, 1925).

Éd. SCHNEIDER. Poèmes ; romans ; pièces de théâtre. Études solides et pénétrantes sur l'histoire de la pensée et de l'art religieux au moyen âge (*les Heures bénédictines*, 2^e éd., 1925 ; *Fra Angelico*, 1924).

F. LEFÈVRE (né en 1889) a créé, avec un vif succès, une sorte de critique souple et originale : l'interview dirigée et interprétée qui se modèle sur la pensée de l'auteur tout en s'efforçant d'en mettre en valeur tous les aspects (*Une heure avec...* [une centaine d'auteurs], 1924 et suiv. ; *Entretiens avec P. Valéry*, 1926).

Il faut faire une place à part à Henry BIDOU (né en 1873), à G. DE PAWLOWSKI (né en 1874) et à Albert THIBAUDET. Tous les trois ont contribué à affranchir la critique littéraire de la pure littérature, par l'étendue de leur culture et par les lointains voyages de leur curiosité. Henry BIDOU, en même temps qu'un essayiste spirituel et un critique alerte de l'actualité, est un historien très exactement informé de notre histoire littéraire. G. DE PAWLOWSKI est à la fois, et très curieusement, un philosophe audacieux (*Voyage au pays de la quatrième dimension*, 1912), un romancier pittoresque et subtil (*la Lumière dans la maison*, 1910) et un chroniqueur étincelant, passant avec une aisance allègre de la plaisanterie boulevardière à la méditation des principes et des causes. Albert THIBAUDET, esprit sagace et pénétrant, parfois presque encombré de ses richesses, mêle à la pure critique esthétique le souci des explications philosophiques et psychologiques. Il analyse tour à tour des philosophes (*le Bergsonisme*, 3^e éd., 1923), des poètes hermétiques (études ingénieuses sur Mallarmé et Valéry), des écrivains (*Gustave Flaubert*, 1922, etc.). La diversité et la profondeur de ses essais, son art de renouveler les problèmes ont accru de jour en jour son autorité.

Citons enfin les principaux chroniqueurs littéraires et dramatiques des grands journaux et revues, parmi ceux qui ont gardé leur indépendance et dont l'influence sur le public reste profonde, ceux dont nous avons parlé ou dont nous parlerons : R. DOUMIC et V. GIRAUD, à la *Revue des Deux Mondes* ; Henry BIDOU, P. SOUDAY, à la *Revue de Paris* et au *Figaro* ; E. VUILLERMOZ au *Temps*, à *Candide*, *Comœdia*, *Excelsior*, etc. ; F. VANDÉREM, à la *Revue de France* ; H. DE RÉGNIER, au *Figaro* ; P. SOUDAY et É. HENRIOT, au *Temps* ; Edmond JALOUX, à la *Revue hebdomadaire* et aux *Nouvelles littéraires* ; M^{me} RACHILDE,

A. FONTAINAS, H. BÉRAUD au *Mercure de France* ; Auguste BAILLY, dans *Candide* ; A. THIBAUDET, à la *Nouvelle Revue française*. Joignons-leur : Jean DE GOURMONT, au *Mercure* ; Firmin ROZ, à la *Revue bleue* ; Benjamin CRÉMIEUX, Jean SCHLUMBERGER et J. RIVIÈRE, à la *Nouvelle Revue française*, et dans la même revue les très spirituelles chroniques dramatiques de M. BOISSARD (P. Léautaud) ; Lucien DUBÉCH, à la *Revue Universelle* ; Jacques BOULENGER, à l'*Opinion* ; Maurice MARTIN DU GARD et Jacques GUENNE, directeurs de la jeune et vivante revue, *les Nouvelles littéraires* (M. Martin du Gard publie de très vivantes études critiques : *Vérités du moment*, 1928, etc...) ; Pierre BRISSON, qui continue brillamment au *Temps* la critique de son père ; A. ALBALAT, aux *Débats* ; Gérard BAUER, à l'*Echo de Paris*.

Parmi les critiques qui se sont plus particulièrement occupés d'histoire de l'art et qui ne sont pas ou ne sont qu'accidentellement des érudits, citons :

Camille BELLAIGUE (*Études musicales*, 1898 à 1907 ; *Histoire de la musique*, 1909).

E. VUILLERMOZ. Excellentes études sur *les Musiques d'aujourd'hui*, 1923.

Jacques-Émile BLANCHE (né en 1861), qui a étudié notamment avec une curiosité pénétrante et sympathique les jeunes écoles (*Cahiers d'un artiste*, 1914-1917, etc.).

Louis GILLET, qui a fait connaître avec une sympathie vivante et un art délicat, soit des artistes (*Histoire artistique des ordres mendiants*), soit des écrivains étrangers.

Georges LAFENESTRE (1837-1919). Nombreuses et intéressantes études sur l'histoire de la peinture et la peinture contemporaine (*la Peinture italienne*, 1885 ; *Dix années du Salon de peinture et de sculpture*, 1889, etc.).

Robert DE LA SIZERANNE (né en 1866). Études vivantes et chaleureuses sur l'art et surtout la peinture (*Ruskin et la religion de la beauté*, 1909 ; *le Miroir de la vie*, 1909 ; *la Peinture anglaise contemporaine*, 1922, etc.).

On peut joindre aux critiques humanistes les auteurs d'essais sur l'art, la morale, la vie (en remontant jusqu'à ceux qui furent connus vers 1880).

Henri-Frédéric AMIEL (Suisse, né à Genève, 1821-1881). Son *Journal intime* (fragments publiés en 1883, plus complètement par B. Bouvier, 1923, 3 vol.) n'est qu'un extrait du journal dont la rédaction a été l'œuvre immense et secrète de sa vie. Vie paisible et effacée, en apparence, et guérie de toute ambition. Mais le journal nous révèle la tragédie pathétique d'une âme avide de comprendre et de communier. Dans son incessant effort d'analyse minutieuse et subtile, elle s'est détournée, presque maladivement, de l'action. Mais elle s'en est abstenue aussi parce que, détachée de la vie individuelle et misérable, elle aspirait à comprendre la vie universelle et à se fondre en elle.

Marie BASHKIRTSEFF (1860-1884). Vie tragique d'une jeune fille belle, ardente, comblée, qui meurt à vingt-quatre ans et se voit mourir. Son *Journal* et ses *Cahiers intimes* sont le miroir vivant de cette âme à la fois candide et trouble, naïve et dévorée d'appétits, pour qui le vaste monde, la gloire, le luxe, l'amour sont des proies qui s'offrent et qui essaie de se dompter pour atteindre la raison, la sagesse, puis consentir au plus atroce des renoncements.

André SUARÈS (né en 1896) a écrit, dans un style hautain et somptueux, des méditations pessimistes sur les illusions humaines et les mensonges de la vie (*Bouclier du Zodiaque*, 1908 ; *Sur la vie. Essais*, 1909 ; *Chroniques de Caërdal*, dans la *Nouvelle Revue française*, etc.).

ALAIN (né en 1869) a publié des *Propos* où il a condensé en formules ironiques et calculées ses jugements sur la vie et sur l'art.

Pour les œuvres critiques de C. Maclair, voir p. 140 ; H. Béraud, p. 145 ; A. Rivoire, p. 193.

CHAPITRE II

L'INTERPRÉTATION ARTISTIQUE

DE LA VIE

Un écrivain, ou même un grand écrivain, n'est pas nécessairement un artiste ; ou il peut l'être sans le chercher et parfois sans le savoir. Richardson méprisait l'art et la littérature. Stendhal jugeait que le plus beau modèle de style était le Code civil. Beaucoup, sans méconnaître le rôle de l'art, ne lui accordent qu'une place secondaire. L'essentiel pour eux est d'observer et de comprendre la vie ; de la reproduire et de l'expliquer avec le plus d'exactitude possible. Sans doute on ne devra pas tout dire, n'importe comment. Mais les scrupules d'art, les arrangements littéraires ne devront jamais intervenir ni pour déformer ni même pour interpréter la réalité.

Il y a cependant, dans la littérature française, une longue tradition d'art, beaucoup plus forte que dans certaines littératures étrangères ; entendons, du moins, que la tradition est beaucoup plus stable, fondée sur des principes plus durables. Cette tradition est que le monde de l'art ne peut jamais refléter exactement le monde de la réalité, pas plus qu'une statue ne peut être la copie, veine par veine et ton par ton, d'un corps vivant. L'art interprète ; il donne de la vie une image qui doit être fidèle, mais qui doit aussi être belle, c'est-à-dire différente de la vie qui ne l'est que par exception et, presque toujours, imparfaitement.

Toute la littérature classique est ainsi une interprétation d'art. Malgré la « raison » et la « nature », la tragédie classique est une des plus audacieuses interprétations d'art. Tout y est conventions calculées pour dégager à la fois la vérité et la beauté humaines, universelles de quelques mouvements d'âme. Il y a moins de conventions, mais il en reste beaucoup dans le lyrisme des romantiques ; et il y en a beaucoup plus dans leurs drames. De génération en génération, l'esprit français a gardé l'habitude de ne pas séparer la vérité de la

beauté, la littérature de l'art, c'est-à-dire du choix et de l'interprétation. L'école de l'art pour l'art, le Parnasse, a même voulu détacher l'art de la vie ou plutôt en faire une forme supérieure de la vie. Les principes parnassiens ont été très vite contestés par le naturalisme et même le symbolisme. Mais ces principes n'étaient que l'exagération systématique d'une conception très audacieuse et qui a survécu à la dispersion du Parnasse. Chacun à leur façon, nos poètes, un très grand nombre de nos romanciers et dramaturges ont été artistes pour être artistes. Si l'on voulait être juste, il faudrait reprendre dans ce chapitre l'étude de presque tous ceux que nous avons étudiés jusqu'ici : naturalistes, symbolistes, analystes de la subconscience ; et à plus forte raison de ceux que nous avons appelés des humanistes. Chez certains, cependant, ce souci de l'art, ce désir de ne reproduire la vie qu'en créant de la beauté, domine l'œuvre plus fortement.

UN EXEMPLE PARMI LES POÈTES : J.-M. DE HEREDIA

José-Maria de Heredia (né à Cuba en 1842, mort à Paris en 1906) vint en France à neuf ans, suivit les cours de l'École des Chartes, mais renonça à l'érudition pour fréquenter les poètes contemporains, puis recevoir lui-même des hommes de lettres et des artistes. A partir de 1859, il publia, dans d'assez nombreuses revues, une centaine de sonnets qui furent réunis (avec une vingtaine de pièces inédites), en 1893 seulement, dans les *Trophées*. Ces *Trophées* sont la seule œuvre importante du poète.

Lire : MIODRAG IBROVAC, *J.-M. de Heredia* (1923).

Heredia échappe aux influences du milieu. — Heredia est un créole, né à Cuba. Il a passé son enfance et une partie de sa jeunesse dans le bonheur, au milieu d'un pays de splendeurs tropicales, de vie ardente et de rêverie nonchalante. Il aurait dû être le poète de cette vie-là, un poète espagnol chamarré d'exaltation et de passion ou un poète des molles voluptés. Il était d'une race de conquistadors, habitués à la vie tumultueuse et dominatrice ; et il était très fier de sa race. Il aurait pu être un poète épique et barbare. En fait, dans ses vers de jeunesse, il a imité les poèmes tropicaux de Leconte de Lisle. Il avait d'abord intitulé ses *Trophées* « les Fleurs de feu ». (Et il a tenté un poème épique, *les Conquérants de l'or*, où il y a des vers épiques, mais qui est aussi peu épique que possible.) Par contraste, nous savons sans doute que son précepteur de Cuba avait une culture clas-

sique et qu'il aimait le latin — comme tous les précepteurs espagnols de ce temps-là. Puis Heredia vint en France à neuf ans ; il fut élevé par des prêtres, au collège de Senlis ; ces prêtres lui enseignèrent beaucoup de latin, comme tous les prêtres aux jeunes Français de ce temps-là. C'étaient, en bonne théorie, des influences insuffisantes pour combattre celles de l'hérédité et du milieu. Or il s'est profondément dégagé de sa race et de ce milieu.

Il échappe aussi bien à une partie des influences qu'auraient pu exercer sur lui ses amis littéraires. Son maître Leconte de Lisle et ses amis, Sully Prud'homme, Coppée, la plupart des Parnassiens ne se désintéressent pas de la vie ou du moins des grands problèmes philosophiques de la vie. L'histoire humaine est pour eux l'histoire des passions et des espérances humaines autant qu'un déroulement de spectacles grandioses ou harmonieux. Mais tout cela ne compte pas pour Heredia, ou du moins ne compte pas pour sa vie d'artiste. En apparence, sa poésie n'est pas en dehors de sa vie réelle. Descendant de conquistadors, il écrira des sonnets sur les conquérants. Né sous les tropiques, il écrira des sonnets tropicaux. S'il fait un séjour en Bretagne, il écrira des sonnets bretons. S'il fait un voyage en Italie, il y prendra l'idée de sonnets italiens. S'il lit des livres sur le Japon, il s'en inspirera pour composer des sonnets japonais. Mais il aurait aussi bien écrit des sonnets flamands, persans ou scandinaves. La matière de ses sonnets lui importe peu. Il ne cherche pas à y mettre des émotions ou de la pensée. Ce n'est qu'un prétexte à une réalisation d'art.

La vision d'art de J.-M. de Heredia. — La seule philosophie du poète — c'est-à-dire la seule qu'il ait mise dans son œuvre, — c'est que la vie est indifférente quand elle est laide, et qu'elle vaut la peine d'être vécue lorsqu'elle réalise la beauté. Ses véritables ancêtres, ce ne sont ni les conquérants de l'or ni les créoles passionnés : ce sont les Grecs de cette Hellade, vraie ou légendaire, qui ont transfiguré la vie en des êtres de force harmonieuse et de grâce rythmique, en dieux et déesses, en Centaures, en Faunes, en Nymphes ; si bien que ni le combat, ni la volupté n'y comptent plus, mais les attitudes de la lutte, de la douleur ou du plaisir. Toute sa poésie sera ainsi une transposition de la vie en décors, attitudes, gestes et rythmes de beauté.

Ce sera une poésie savante. Le sens de la beauté n'est pas seulement un instinct ; il s'acquiert ou se perfectionne par la recherche, par la contemplation de ceux qui ont déjà créé de la beauté. Heredia les lira donc ou les regardera avec des yeux attentifs et profonds. Il n'a pas désigné ses maîtres, explicitement. On a donc voulu les découvrir ; et l'on a trouvé d'innombrables sources. Beaucoup sont certaines ; beaucoup ne sont peut-être que des rencontres. Peu importe, parce qu'Heredia n'imité pas ou n'imité guère. Ses lectures, comme ses voyages, comme ses méditations créent seulement un monde d'êtres harmonieux qui ne sont plus du Chénier ou de l'Horace, ou du Plutarque, ou du Pétrarque, qui deviennent les compagnons et les dieux du poète. Cette poésie patiente, faite comme une marqueterie, minutieusement retouchée, est donc en même temps une poésie spontanée. Elle est la forme naturelle et vivante du rêve d'un homme qui ne fut — dans sa vie littéraire — qu'un artiste.

On lui a reproché, tout de suite, de manquer d'âme. Pourtant son succès a été considérable. Il a ressuscité, en 1893, le Parnasse ; ou plutôt il a témoigné, par l'influence qu'il a exercée, qu'il y avait dans l'idéal parnassien une forme profonde et permanente de l'idéal français.

JEAN MORÉAS

Jean Moréas est né à Athènes, en 1856. Après avoir parcouru l'Europe, il se fixa à Paris, vers 1875. Il fit d'abord partie de l'école symboliste (*les Syrtes*, 1884 ; *les Cantilènes*, 1886). Puis il commença à s'éloigner de l'inspiration et de la technique symboliste pour revenir à une sorte d'inspiration classique, « romane » dans *le Pèlerin passionné* (1891). L'évolution est terminée dans *les Stances* (1898-1901). Moréas a en outre publié des romans et essais. Il est mort en 1910.

Le symbolisme de Moréas. — Moréas fut d'abord un des prophètes de l'école symboliste. Il en défendit l'inspiration et la technique et il en donna ou crut en donner des modèles dans ses *Syrtes*, ses *Cantilènes*, une partie du *Pèlerin passionné*. Il y prodigue en effet les rythmes libres, les symboles hautains et subtils et toute la gamme des sentiments raffinés ou pervers, les « refrains exténués », les lis coupés, la lente langueur des caresses, les asphodèles et les menuisiers des trépassés ; tout cela discrètement enveloppé d'un peu de



PAUL VERLAINE.

CL. OTTO.



JEAN MORÉAS.

CL. OTTO.



J.-M. DE HEREDIA.

CL. E. PIROU.



STÉPHANE MALLARMÉ.

CL. NADAR.

brume symbolique par des poèmes elliptiques ou par la naïveté des « cantilènes ».

Le romanisme de Moréas. — C'était un symbolisme fort convaincu, car le poète a toujours suivi, avec la plus profonde sincérité, des convictions même contradictoires. Mais Moréas n'avait pas l'âme d'un décadent. Il vivait de caprice, de fantaisie, de bohème, mais pour son plaisir et non pas pour des tourments subtils et des frissons pervers. Il aimait, magnifiquement, le rythme, les images, les somptueuses et délicieuses chimères du rêve modelé par le verbe. Déjà ses œuvres symboliques ont, presque toujours, une grâce si claire, une musique si limpide, un ordre si sûr qu'ils sont plutôt des poèmes classiques sur des thèmes symboliques. Assez vite Moréas le comprit ou, plutôt, le sentit ; car il ne s'embarrassait pas de dissertations et justifications. Il commença par fonder « l'école romane », dont il fut à peu près le seul représentant. C'est-à-dire qu'il se fit le disciple des grands poètes qui avaient, au xvi^e siècle, restauré le culte des lettres antiques. Il se grisa de Ronsard et de Du Bellay. Il vécut avec eux dans le monde des *ægypans*, des nymphes et des satiraux. Il leur emprunta tout un vocabulaire, se promena sous les arbres « dénus », s'assit sur des « coupeaux » et plaignit la « froidure ». Il imita leurs rythmes, leurs tours de phrase ; et il trouva, dans cet esclavage singulier, le moyen de créer une grâce un peu mièvre, de la beauté à la fois vieillotte et vivante. Il revint enfin à son vrai tempérament, qui était celui d'un poète classique.

Le classicisme de Moréas. — Ce classicisme est fait d'éléments subtils. Il garde du symbolisme l'indifférence aux explications, l'ignorance de cette clarté didactique qui ménage les transitions. La poésie de Moréas a quelque chose de brusque et de dédaigneux. Du romanisme il a gardé certaines habitudes de style, l'usage de certains mots vieillis qui donnent parfois à ses *Stances* une sorte de politesse cérémonieuse. Mais il a cherché la perfection de la simplicité. Ni images rares, ni rythmes compliqués, ni rêves subtils, ni complications sentimentales. Des poèmes courts, parfois tout unis, mais où le rythme, la musique des mots, la ligne des images s'accordent d'une façon à la fois fine et forte pour créer de l'harmonie.

ALBERT SAMAIN

A. Samain (1858-1900) fut, pauvrement, commis de banque, expéditionnaire à la Préfecture de la Seine. La publication de *Au jardin de l'Infante* (1893) lui valut la notoriété, des collaborations, les loisirs et l'argent pour quelques voyages ou villégiatures. Il donna, en 1898, le recueil de vers *Aux flancs du vase*. Après sa mort on a publié le recueil *le Chariot d'or* (1901). Il mourut de la maladie de poitrine qui le minait, à Magny-les-Hameaux. Outre ses vers il a publié des contes gracieux (réunis en 1902).

Le symbolisme d'Albert Samain. — Albert Samain a mené l'existence la plus paisible et la plus stricte. Petite vie d'employé, près de sa mère, sans autres aventures apparentes que quelques voyages ou quelques séjours modestes dans des pays de sérénité. Rien ne le poussait vers les complications et les « déliquescentes » du symbolisme. Mais, condamné à la plus plate et à la plus sage des destinées, il ne lui déplaisait pas de s'en venger par quelques débauches d'imagination. Il était médiocre et rangé par timidité, mauvaise santé, nécessité. Mais il prenait un plaisir sincère à bâtir en Espagne des châteaux somptueux, ténébreux et pervers. Et puis le symbolisme était à la mode. Samain publia donc *Au jardin de l'infante*, où l'on voit qu'un symboliste bien sage s'est appliqué à être parfaitement symboliste. Tout y foisonne de symboles. Son âme est « une infante en robe de parade ». A ses pieds, deux grands lévriers noirs allongés noblement :

Chassent, quand il lui plaît, les bêtes symboliques
Dans la forêt du Rêve et de l'Enchantement.

Dans cette forêt elle ne goûte que les enchantements où l'impondérable se fond dans l'insaisissable. La trame de ses joies et de ses misères d'âme est plus frêle qu'un brouillard du matin. Elle est brodée « d'adorables pâleurs » et d'une « agonie exquise de couleurs », au son d'une « musique qui se fane ». À moins que, lasse de ses ennuis quintessenciés et de ses langueurs évanescents, elle ne se sente pénétrée de la flamme dévorante des passions démentes et des luxures inassouvies. Elle se dresse alors, avec une malédiction, pour gémir sur un monde où l'on n'échappe aux mornes torpeurs de l'ennui que par l'ivresse mortelle de voluptés démoniaques.

Rien de tout cela n'est très original. C'est du Baudelaire, du Verlaine, du Rodenbach et de quelques autres. Tout au

plus peut-on dire que Samain a traduit avec une grâce plus délicate et plus frémissante des langueurs d'âme et des rêves mélancoliques et fluides. Son véritable génie est dans son art.

L'art classique d'A. Samain. — Samain a été un grand peintre et un grand musicien. Peu importe que ses rêves et ses inquiétudes de symboliste aient été des tourments d'âme superficiels ou profonds. Ce ne sont en réalité que des visions. Et ces visions l'intéressent moins par ce qu'elles expriment que par leurs formes et leurs rythmes harmonieux. Ce monde chimérique, c'est l'Infante ou c'est Cléopâtre, ou c'est la phtisique mourante près de la mer Tyrrhénienne, ou le Séraphin des soirs, ou les vierges indécises d'un crépuscule de province, des apparences changeantes et contradictoires. Samain ne s'intéresse en réalité qu'à leurs formes ; il lui suffit qu'elles soient belles et se meuvent avec des rythmes. Peu importe que le Jardin de l'infante soit hanté de visions perverses et qu'il y flotte des parfums trop rares. Samain n'y vit pas. Il le contemple. Il n'en retient que la joie esthétique des apparences et des jeux qui expriment la beauté du monde. Le monde du poète n'est ni bon, ni mauvais. Il est beau.

Cette possession sereine et profonde par la beauté et par le rythme est très sensible déjà dans les poèmes proprement symboliques que Samain écrivit lorsqu'il n'avait le choix qu'entre son bureau d'expéditionnaire ou sa chambre solitaire et les espaces où le rêve vagabonde. Les plus pervers de ces poèmes, les plus « impossibles à guérir » ou les plus diaphanes, laissent en réalité une impression de sérénité, puisque la vie peut toujours être peuplée de formes belles, bercée par de la musique. Et puis Samain, un peu moins pauvre, put voyager. Il connut l'harmonie abrupte et lumineuse du lac d'Annecy, les féeries de la lumière sur la mer et les monts, la grâce fine des coins d'Ile-de-France. Il oublia pour ces réalités apaisantes les Infantes et les Cléopâtres et même la hantise des âmes blessées et des vierges mourantes. Il conçut la poésie comme Chénier. Il cisela ses poèmes « aux flancs du vase » : un vase où la matière n'est rien. Toute sa splendeur est dans le jeu des formes qui l'enlacent. Toute la vie du passé, toute la vie du présent peuvent y alterner ou s'y confondre. Ce sera Xanthis ou Pannyre aux talons

d'or, ou la Nymphé de la « Maison du matin », ou le repas d'une ferme de France, ou le marché d'une petite ville. De tout cela Samain dégagera la même âme : une harmonie. Dans son rêve, l'harmonie de l'amour, l'harmonie de la sagesse, l'harmonie des sens ne seront plus que la claire harmonie de la beauté.

LES ROMANCIERS

Presque tous les romanciers dont nous avons parlé dans le chapitre précédent pourraient trouver leur place dans ce chapitre. Presque tous ont voulu non pas copier servilement la réalité ou s'en tenir à une exacte analyse, mais trouver de cette réalité et de la vie des âmes une expression harmonieuse. André Gide a donné de cette « contrainte » de la nature par l'art les définitions les plus nettes et les plus impérieuses. René Boylesve n'est pas moins explicite. Sans cesse dans les romans et les contes de Daudet, le poète, l'artiste prennent la place du romancier. « Le roman, dit Abel Hermant, doit avoir pour unique souci de faire œuvre d'art et de créer de la beauté. » Il y a autant de transposition d'art, nous l'avons dit, que de vérité humaine dans certains romans de Marcelle Tinayre. On pourrait multiplier les exemples. Mais certains sont plus clairs et plus décisifs.

ANATOLE FRANCE

Anatole France (François-Anatole Thibault) est né à Paris en 1844. Son père était libraire. Après des études honnêtes et sans gloire, il fut un bibliothécaire paresseux, puis démissionna pour se consacrer à la littérature. Il publia d'abord des vers parnassiens, puis des romans et des contes : *le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881) ; *le Livre de mon ami* (1885) ; *Balthazar* (1889) ; *Thaïs* (1890) ; *la Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1893) ; *le Lys rouge* (1894) ; les romans réunis sous le titre de *Histoire contemporaine* : I. *L'Orme du mail* (1897) ; II. *Le Mannequin d'osier* (1897) ; III. *L'Anneau d'améthyste* (1899) ; IV. *M. Bergeret à Paris* (1901) ; puis *l'Ile des pingouins* (1908) ; *les Dieux ont soif* (1912) ; *le Petit Pierre* [sorte d'autobiographie] (1918) ; etc. Ses articles de critique ont été réunis dans les quatre volumes de *la Vie littéraire* (1888-1892). Il mourut en 1924.

Lire : G. MICHAUT, *Anatole France* (1913) ; — *Les Matinées de la villa Saïd* ; *Propos d'Anatole France* recueillis par P. Gsell (1921) ; — J. ROUJON, *la Vie et les opinions d'Anatole France* (1925).

La philosophie d'Anatole France. — Anatole France est un romancier philosophe. Conter pour conter lui semble

peu d'affaire. Il s'est posé et il a tenté de résoudre presque tous les problèmes de la destinée humaine, problèmes de la connaissance, problèmes de l'organisation sociale, problèmes du bonheur : l'homme peut-il atteindre la vérité, arracher à l'obscur univers son secret ou quelques-uns de ses secrets ? peut-il, du moins, vivre en paix avec lui-même et les autres et goûter, même dans l'ignorance, la joie ou la tranquillité ? Anatole France n'a rapporté de ces recherches que le scepticisme et le pessimisme. Tout ce que l'homme a cru découvrir n'a fait que lui enlever les illusions de l'ignorance pour lui révéler la profondeur des ténèbres où un destin inconnu l'a jeté. Il a perdu la foi menteuse pour conquérir la science sincère, mais dont toute la sincérité est de constater qu'on ne sait rien. Il a tenté de s'arracher aux instincts et à la barbarie, de concevoir et de réaliser la justice. Mais on ne peut pas savoir ce qu'est la justice et l'on ne triomphe d'une barbarie que pour en créer une autre ; les esclaves des barons féodaux et des despotes sont devenus les esclaves des machines et de l'argent. L'humanité n'avance pas ; elle tourne dans un cercle qui la ramène sans cesse sur ses pas épuisants.

Il faut vivre pourtant. Anatole France semble tenter parfois de s'arracher à ce vertige sceptique et pessimiste. Il n'est pas toujours absolument sûr de l'universelle incertitude. Parmi les illusions, il en est, peut-être, de moins illusoires. S'il fallait choisir, il choisirait la raison scientifique et cette forme de justice qui se fonde sur l'égalité. Il n'est donc pas mystique. Si la science n'atteint pas l'absolu, elle est du moins, croit-il, la seule forme de connaissance qui vaille la peine de penser. Toutes les intuitions, toutes les raisons que la raison ne connaît pas ne sont pour lui que des duperies, un vain bruit de mots. D'autre part, il est démocrate ; il devient socialiste ; il se dit communiste, ou il laisse dire qu'il l'est. Il plaide du moins pour ceux qui sont pauvres contre ceux qui ont le pouvoir ou l'argent.

Rien de tout cela n'est vraiment original, sinon dans les nuances. Et il n'est pas très sûr qu'il se flattât d'y être original. S'il a été différent de Montaigne et de Voltaire, c'est simplement, il le savait, parce que la science, la philosophie et l'histoire de son temps lui fournissaient des arguments nouveaux et faciles. Anatole France n'est pas un penseur.

L'humanisme d'Anatole France. — Il n'est pas davantage un grand créateur d'âmes, un peintre profond des caractères ou des mœurs. Il a écrit des romans de mœurs, la série de romans qu'il a réunis sous le titre d'*Histoire contemporaine*. Il a voulu peindre des caractères. On ne peut pas dire qu'il y ait échoué. Toutes sortes de milieux de sottises gourmées, d'hypocrisies naïves, d'arrivismes tatillons ont été peints dans l'*Histoire contemporaine* avec une pittoresque vérité. Il a tracé des silhouettes qui ne vivent pas d'une vie puissante, mais qui dessinent avec une fidélité divertissante les ombres de la vie : le subtil et naïf, honnête et crapuleux philosophe cynique qu'est l'abbé Jérôme Coignard ; le timide et judicieux M. Bergeret ; le précautionneux et redoutable abbé Guitrel, etc... Mais aucun de ces personnages n'est une création vraiment puissante. On ne crée d'ailleurs guère la vie qu'en se jetant parmi elle, en la vivant avec intensité. Or Anatole France a mené une vie prudente ; il y a cherché des plaisirs sans périls plutôt que des passions et des luttes. Il est surtout le citoyen de la « cité des livres ». Et même, dans cette cité, il hante plus volontiers les anciens quartiers, ceux où il se promène loin de la vie présente, bruyante, confuse, parmi les souvenirs dociles du passé. C'est dans ses livres, dans d'innombrables livres, qu'il puise sa connaissance du monde. Il arrange des documents sur la vie plutôt qu'il ne la crée.

Le lyrisme d'Anatole France. — C'est d'ailleurs sa vie à lui qui l'intéresse par-dessus tout. « Le bon critique, a-t-il écrit, est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre. » La définition convient à ses romans comme à sa critique. *Le Livre de mon ami* est l'histoire de son meilleur ami, puisque c'est lui. *Les Opinions de Jérôme Coignard* et *le Jardin d'Épicure* sont ses opinions et son jardin. *Pierre Nozière*, c'est Anatole Thibault France. *Le Petit Pierre* et *la Vie en fleur* sont des débuts de Mémoires. Si tous ces livres valaient seulement ce que valent le caractère ou même l'intelligence de l'auteur, on aurait du mal à y trouver du génie. Il est probable qu'Anatole France aurait pu écrire de lui-même, comme Diderot : *Est-il bon ? Est-il méchant ?* Il a été la victime de journalistes plus soucieux de scandale spirituel que de vérité et de discrétion, ou de thuriféraires imprudents. C'était un homme partagé entre l'égoïsme et

la générosité, l'amertume du scepticisme et les douceurs de la pitié et de la confiance. Mais il n'avait pas ces puissances d'honneur ou d'indignité qui peuvent faire la vie profonde et géniale de *Mémoires et Confidences*. Son génie est ailleurs.

L'art d'Anatole France. — Il est surtout dans la transposition d'art. Si l'on s'en tient à l'analyse méthodique de son œuvre, à une dissociation de ses matériaux, on peut s'étonner de les trouver relativement médiocres et s'émerveiller de son extraordinaire prestige. Anatole France ne crée rien, ni des caractères vigoureux, ni des intrigues originales, ni même les détails de son œuvre. Constamment, il emprunte, il démarque, il ajuste. Ses livres sont une marqueterie de souvenirs, de réminiscences. Ses sources sont innombrables, souvent incontestables. On ne les connaîtra jamais toutes. Assurément Anatole France n'a à peu près rien créé, sinon de la beauté. Et cela suffit.

D'abord parce que, en art, ce qu'il y a de plus réel, de plus vivant, c'est encore ce qui est beau. Ensuite, parce qu'Anatole France a fait surgir un monde de rythmes et d'harmonie prodigieusement riche et qui n'est plus fait de réminiscences. Sans doute il a des maîtres, ou il y a des ressemblances. On n'a pas tort de dire qu'il continue un peu Voltaire, un peu Musset. Il n'est cependant ni l'un ni l'autre. Il a de l'esprit, de l'ironie, de l'humour. Mais bien d'autres en ont eu comme lui, et de même qualité. Il a de la grâce et de l'élégance ; il sait mêler à son ironie et à son élégance cette pitié humaine qui les sauvent de la sécheresse et de la froideur. Cet accord n'était pas inconnu dans la littérature française. On le trouverait chez Nodier, chez Musset, chez Claude Tillier et chez d'autres. L'originalité d'Anatole France est de donner presque toujours l'idée de la perfection. C'est la nuance exacte d'ironie qui convient, l'image qui semble à la fois la plus pittoresque, la plus juste et la plus neuve, le mot à la fois inattendu et nécessaire. Dans cette lumière tout se transforme. La pensée qui n'était pas neuve ou qui ne l'était qu'à demi fait figure de sentence et de révélation. La méditation nonchalante semble atteindre les profondeurs de la pensée. De pauvres êtres médiocres et tout proches du néant, l'humble pédant Chotard, l'institutrice de Pierre Nozière, la stupide M^{me} Bergeret, moins encore, un mannequin d'osier, le petit chien Riquet devien-

nent des êtres charmants. Leur laideur, leur sottise, leurs vices, leur vie obscure, leur forme inanimée sont transposés dans un monde chimérique et divin, où tous les aspects de la vie ont une splendeur et sont une joie.

COLETTE (Colette Willy)

M^{me} Colette (née en 1873) a d'abord écrit, en collaboration avec son mari, Willy, des romans où l'art, le pathétique et une morale fort libre se mêlent curieusement (*Claudine à l'école*, 1900, etc.). Puis elle divorça et publia sous son nom des recueils de contes, dialogues, méditations : *Sept dialogues de bêtes* (1905) ; *Les Vrilles de la vigne* (1908) ; *L'Envers du music-hall* (1913) ; des romans : *la Retraite sentimentale* (1907) ; *la Vagabonde* (1910) ; *Chéri* (1920) ; *le Blé en herbe* (1923) ; etc.

Le romantisme et le réalisme de Colette. — Il aurait pu y avoir bien du romantisme chez Colette. C'est d'elle surtout qu'elle nous parle ou qu'elle nous a le mieux parlé. La Vagabonde, c'est elle ; la Retraite sentimentale est la sienne. Très souvent la confidence ne se dissimule pas ; et quand elle se dissimule, elle est transparente. Des romantiques, Colette a l'inquiétude, l'âpre besoin de fuite et de renouvellement. Comme eux, elle aspire à dominer le monde, et son rêve ne trouve jamais assez vastes les destins vers lesquels il s'élance. Comme eux elle ne veut d'autre loi que sa loi ; et dans les morales sociales elle ne voit le plus souvent que la superstition, la paresse et l'hypocrisie. Elle a mené d'ailleurs, tout comme un Petrus Borel, un Gérard de Nerval ou un Villiers, sa vie de bohème. Elle a été réellement la Vagabonde ; elle a gagné sa vie, en maillot noir, dans les music-halls.

Elle a gardé de ce romantisme la meilleure part. Dans ses romans les plus réalistes, elle est restée poète. Elle n'a jamais hésité à suivre la chimère qui bondit de la terre en plein ciel, l'image qui ouvre soudain une vision d'harmonie. Seulement ce romantisme a été non pas contrôlé — car c'est instinctif — mais sans cesse bridé par un sens aigu de la réalité, par une puissance merveilleuse d'observation. Ses rêves d'enfant et de jeune fille battent la campagne, mais ce n'est pas la campagne livresque d'une Emma Bovary, les soirs de Venise, les enchantements napolitains, les gondoles et les nacelles. C'est la rude et vigoureuse campagne de son pays natal ; c'est la poésie de ce que ses doigts touchent,

de ce que ses narines aspirent, les horizons que ses yeux embrassent. L'enchantement du rêve ne l'a jamais empêchée de percevoir avec lucidité les formes les plus médiocres et les plus cruelles de la réalité. Là est, pour une part, le secret de Colette. Elle a eu tous les scrupules des réalistes, tous le sans-gêne des naturalistes. Elle a analysé avec une froide précision des âmes viles et des choses laides, et elle les a sans cesse transfigurées par du rêve et de la beauté.

La transposition d'art. — Cette transposition d'art est chez Colette une sorte de sortilège. Nul écrivain français contemporain n'a eu plus puissamment cette magie de style. Le même accord mystérieux s'y réalise ; c'est du lyrisme et c'est l'exacte vérité. Ce sont des images romantiques et qui pourtant semblent n'être que l'expression directe et naturelle de la réalité. Même quand ce style danse, on croirait qu'il marche. Le monde de la poésie et le monde de la vie rude et laide ne s'y mêlent pas. C'est tout l'un et c'est tout l'autre ; et pourtant ils ne font qu'un.

C'est parce qu'ils ne font qu'un dans l'âme de Colette et qu'ils s'associent dans certaines âmes qu'elle a le mieux analysées. Elle a été à la fois l'historien et le poète des instincts. Non pas des instincts romantiques, déformés par la philosophie et la littérature, ni des instincts pervers par des curiosités morbides et des ennuis savants. Ces instincts sont en elle tout proches d'une sorte de vie primitive, animale et joyeuse : l'instinct de la fleur qui s'épanouit, du chien qui joue, de la campagne qui mûrit et se peuple dans un immense élan de vie heureuse. Ces instincts sont des harmonies, puisqu'ils obéissent à un rythme, le rythme de la vie universelle. Colette l'a senti avec une sorte d'ivresse sacrée et traduit avec une sobriété et une profondeur émouvantes. De même elle a analysé et peint avec le plus de bonheur toutes les formes instinctives de la vie, des âmes d'ingénues, des âmes de femmes, des âmes de bêtes.

FUSION DU RÉALISME ET DU CLASSICISME : JULES RENARD

Jules Renard (1864-1910) a mené, soit à Paris, soit dans son pays du Nivernais, une existence sérieuse et modeste. Il a publié des romans : *l'Écornifleur* (1892) ; *Poil de Carotte* (1894) ; des recueils de contes et tableaux rustiques : *Histoires naturelles* (1896 et 1904) ; *Nos frères farouches* : *Ragotte* (1908), etc. ; des pièces de théâtre : *Poil de Carotte* (1900) ; *Monsieur Vernet* (1903) ; *la Bigotte* (1909), etc. Son *Journal* a été publié en 1925.

Le romantisme et la préciosité de Jules Renard. — Jules Renard, lui aussi, avait une sorte d'âme romantique. Il aspirait à des vies miraculeuses et enivrantes. « Oh ! il pourrait nous arriver de si merveilleuses aventures si le bon Dieu s'y prêtait un peu : Oh ! les délicieuses folies de notre cerveau. » Mais il était presque pauvre ; il était timide et clairvoyant, il n'était pas bâti pour l'audace et les longues illusions. Il retombait donc dans une réalité qui lui semblait souvent morne et pesante, bien qu'elle fût honnête et douce. « J'ai une femme qui est un fort et doux être plein de vie, un bébé qui illustrerait un concours, et je n'ai aucune espèce de force pour jouir de tout cela. » Sans force pour le rêve et sans force pour le bonheur, il se rejeta vers une occupation singulière. Il se fit « chasseur d'images ». Son journal, surtout les premiers volumes, n'est, en partie, qu'un répertoire de métaphores et comparaisons. Le jeu est souvent un peu puéril. Jules Renard en voulant être ingénieux n'a été que précieux. Il a avoué d'ailleurs qu'il recherchait avant tout dans un roman « des curiosités de phrase » et qu'il écrivait des riens « petitement, menu, menu ». Mais il a été sauvé de l'artifice, ou même du jeu de mots et du calembour, par les qualités de son caractère et de son goût.

Le « bourgeoisisme » et le classicisme de Jules Renard. — Ce rêveur et cet inquiet savait que le bonheur n'était pas dans le rêve et dans l'inquiétude, ni pour d'autres ni pour lui. Du moins il savait que le charme du rêve c'était de rester un rêve et que la vie devait être faite de réalités médiocres et sûres, d'une paix sans prestige mais sans remords. Il goûte des joies naïves : « Tous mes paradoxes forcés, ma haine du convenu, mon mépris du banal ne m'empêchent pas de m'attendrir au premier jour du printemps. » Il déteste tout ce qui trouble l'ordre honnête et nécessaire de la vie. Entre le séducteur artiste et le brave mari bourgeois, c'est pour le mari qu'il opte (*Monsieur Vernet*). Il apporte dans son art la même droiture et la même simplicité. Il est surtout occupé à regarder avec une précision minutieuse le mécanisme des âmes et des choses. « Sous aucun prétexte je ne mentirai. » Or c'est un mensonge, très souvent, que les parures du style et les fantaisies de l'imagination. La vérité ne sera vraie que si elle est exprimée avec une simplicité stricte. « Je crois qu'un fait, une idée gagnent à être résumés dans

une scène, une phrase. » Il y aura pourtant entre le savant et l'artiste cette différence que le savant ne cherche qu'à être exact, tandis que l'artiste s'efforce d'être à la fois exact et pittoresque, d'exprimer la vérité par de la beauté. Le goût précieux de Jules Renard, contrôlé par son réalisme, lui a fait trouver des alliances originales entre la simplicité nue de la vie et les parures de l'imagination. Il a traduit la vie domestique et rustique la plus humble dans un style à la fois sobre et raffiné, direct et fantaisiste. Il voulait être « un enregistreur artiste ». Il a été à la fois le poète et le classique du naturalisme.

La psychologie de Jules Renard. — C'est cette alliance de l'observation et de la fantaisie qui lui a permis de créer des caractères, ou tout au moins les formes variées d'un même caractère. Il n'était pas doué pour comprendre toutes les vies. Il a avoué que sa timidité lui interdisait d'être lui-même dans la vie mondaine et d'en percevoir les dessous. Il s'est donc rabattu sur les vies modestes et les destins médiocres et surtout sur les hésitants, les timides, à la fois avides d'être compris et d'être aimés, peu capables de se faire comprendre et de se faire aimer, et en même temps assez clairvoyants pour sentir ce qui leur manque et pour souffrir. Il a été l'historien des tragédies sans tragédie.

LA TRANSPOSITION ARTISTIQUE DU ROMAN HISTORIQUE, PSYCHOLOGIQUE, NATURALISTE

L'œuvre de Jules Renard a exercé une influence certaine, et sa réputation semble croître avec le temps. Mais il est moins le créateur que l'un des représentants d'un puissant mouvement d'opinion littéraire qui tend à n'admettre dans le roman la « vérité vraie » que si elle est en même temps une vérité belle. Le roman reste bien l'expression de la vie, sous toutes ses formes, l'analyse et la peinture des âmes, dans leur vérité frivole ou profonde. Mais à condition que nous goûtions, avec le plaisir de les reconnaître, la satisfaction nécessaire, essentielle d'un art scrupuleux et savant. Proust disait sans doute que le mérite d'un miroir, c'est-à-dire d'un roman, était dans la précision avec laquelle il reflète et non dans la qualité du spectacle réfléchi. Mais un très

grand nombre de romanciers ont cru ou semblé croire que le miroir n'était bon que s'il nous donnait l'image de spectacles de qualité. C'est ainsi que se sont transformés très souvent le roman historique, le roman psychologique, le roman naturaliste.

Henri DE RÉGNIER (sur les poèmes d'Henri de Régnier, voir p. 53). Parmi ses nombreux romans, citons : *le Mariage de minuit* (1903) ; *les Rencontres de M. de Bréot* (1904) ; *le Passé vivant* (1905) ; *la Peur de l'amour* (1907) ; *la Pêcheresse* (1920), etc. — Certains de ces romans sont bien d'excellents romans historiques. Ils sont documentés avec une science très sûre. Surtout, ils nous révèlent avec des modes et coutumes d'autrefois, faciles à reconstituer, tout ce qui faisait ces âmes lointaines vraiment différentes des nôtres. Il n'y a pas de meilleur guide pour connaître le XVII^e et une partie du XVIII^e siècle, leur mélange de brutalité et de politesse, de mysticisme et de sensualité, que la lecture du *Bon plaisir*, des *Rencontres de M. de Bréot*, de *la Pêcheresse*. Henri de Régnier a écrit de même des romans d'analyse psychologique et de mœurs mondaines qui ne manquent ni de pénétration ni de vie. *Le Mariage de minuit*, c'est « le roman d'une jeune fille pauvre » et c'est beaucoup plus vrai, plus humain, plus discrètement pathétique que *le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet. Rien n'est banal, tout est pittoresque et souvent curieusement nuancé et subtil dans ces portraits qui nous mènent à travers trois siècles et tous les mondes. Mais tout autant que des romans d'histoire ou de psychologie, ce sont des romans d'art. La vie du passé et celle du présent y sont constamment le prétexte à dégager quelque image harmonieuse, quelque vision de grâce délicate ou de beauté vigoureuse. Obscurément ou magnifiquement, pour qui sait les voir, la vie modèle sans cesse d'humbles et d'éclatants chefs-d'œuvre. Le roman ne semble plus qu'une promenade parmi ces chefs-d'œuvre.

Pierre LOUYS (1870-1925) écrivit d'abord des vers, puis des poèmes en prose qu'il put faire passer pour une traduction du grec : *les Chansons de Bilitis* (1894). Le roman de mœurs antiques (et fort libres), *Aphrodite* (1896), le rendit célèbre. Il publia ensuite le roman d'analyse : *la Femme et le Pantin* (1899) ; le conte : *les Aventures du roi Pausole*

(1901), etc. La vie d'Alexandrie dans *Aphrodite*, le conte fantaisiste du *Roi Pausole*, le roman psychologique *la Femme et le Pantin* ne sont pas différents au fond de ces poèmes en prose que sont *les Chansons de Bilitis*. Ce sont les poèmes harmonieux, cruels, ou badins de la Volupté. Les sujets en sont, le plus souvent, fort scabreux ; scabreux avec une sérénité insolente. Pierre Louys croit ou semble croire que la vie humaine ne vaut la peine d'être vécue que pour réaliser la beauté, qu'il n'y a pas de beauté plus belle que celle du corps humain, que cette beauté éveille le désir et que la raison de vivre est la réalisation du désir. En fait, cette réalisation ne se fait pas toujours dans la joie et la sérénité. La satiété mène Chrysis à la mort et l'homme amoureux n'est plus que le pantin de Conchita. Mais voluptés satisfaites, voluptés rassasiées, voluptés torturées sont sans cesse transfigurées par la magie du rythme et le sortilège de l'image. Avec des thèmes de luxure, Pierre Louys a réalisé ce prodige, non pas de justifier le plaisir et la luxure, mais de les spiritualiser. Leur réalité même semble disparaître pour ne plus évoquer que des poèmes d'attitudes, des visions d'art.

L'œuvre des frères ROSNY (JOSEPH-HENRY, né en 1856, et JUSTIN, né en 1859) est extraordinairement abondante et diverse. Ils ont écrit des romans naturalistes (*le Bilatéral*, 1887 ; *la Fauve*, 1899) avec les recherches de style « artiste » des Goncourt ; des romans de sujet naturaliste où le style a beaucoup de simplicité (*Marthe Baraquin*, 1909 ; *Dans les rues*, 1912, par J.-H. Rosny aîné) ; des romans de psychologie sentimentale et mondaine (*l'Autre Femme*, 1895 ; *les Retours du cœur*, 1898, etc.) ; des romans romanesques (*le Crime du docteur*, 1903) ; des romans où sont analysées des âmes étrangères (*Nell Horn*, 1886 ; *l'Amoureuse Aventure*, 1920, par J.-H. Rosny aîné) ; des romans d'évocation préhistorique et de psychologie de l'âge des cavernes (*Vamireh*, 1892 ; *la Guerre du feu*, 1911, par J.-H. Rosny aîné). Par surcroît J.-H. Rosny aîné est un philosophe de valeur qui, sous son nom de Boex-Borel, a étudié avec pénétration les tentatives de synthèse de la métaphysique et de la science contemporaines. Ces peintures de mœurs, analyses d'âmes primitives, subtiles ou différentes des nôtres, sont le plus souvent vivantes et pénétrantes. Les romans, construits avec une sobre ingéniosité, ont un pathétique adroit et sûr. Les récits de la « préhis-

toire » ont créé le genre et aucun des imitateurs n'a donné une aussi forte impression de vie primitive, de pensée élémentaire et farouche. Mais tous ces mérites sont mis en valeur par un art délicat et robuste. (La comparaison des œuvres que les deux frères ont écrites séparément témoigne d'ailleurs que c'est J.-H. Rosny aîné qui l'a réalisé.)

Il est fait à la fois de fantaisie, de libre imagination, de chimère même et d'un sens exquis de la mesure. Sans cesse les choses et les êtres sont transposés dans une sorte de monde à la fois vrai et surnaturel. Les véhémences, les débordements de force des temps préhistoriques s'organisent selon une sorte de rythme grandiose. La vie d'un petit commis de Londres, d'une veuve médiocre et mélancolique, d'une fillette orpheline, la vie misérable d'une prostituée accablée par des êtres féroces semblent au contraire se dégager de la médiocrité, de la misère informe et noire pour se spiritualiser. Le style (le style de J.-H. Rosny aîné) est tout à fait original. Il est à la fois simple et coloré, harmonieux et brusque. Dans son mouvement rapide et glissant, le mot pittoresque, l'image soudaine jettent comme un éclair. C'est un courant qui chante avec des reflets.

Cette influence profonde de la transposition artistique s'est fait sentir curieusement sur certaines œuvres dont le thème et les méthodes sont nettement naturalistes. On peut prendre comme exemple des romans de P. Mac Orlan et d'Auguste Bailly.

Pierre MAC ORLAN (né en 1883. *A bord de l'étoile matutine*, 1921 ; *la Cavalière Elsa*, 1921 ; *Marguerite de la nuit*, 1925) a écrit le roman des aventuriers livrés à toute l'aveugle frénésie des instincts et qui ne sont fort souvent que des bêtes furieuses. Le héros de *A bord de l'étoile matutine* commence par étrangler une fillette, qui a eu pitié de lui, sans avoir la moindre notion que son acte soit coupable. Pourtant ces pirates et ces bandits sont moins « réalistes » que les ivrognes, les filles ou les prudents petits bourgeois des naturalistes. Ils restent vrais sans doute ; ils ne sont pas des bandits romantiques. Le romancier ne les sort pas de leur vie aventureuse et sanglante. Mais il transpose cette vie. Les gestes des vices et des instincts y sont réduits à leurs lignes essentielles, à celles qui leur donnent la beauté

d'un bond de tigre, d'un vol de rapace. Il reste même, dans leur vie farouche, une sorte de nostalgie, une forme fruste de poésie. Le roman la dégage, au lieu de l'étouffer. Les sujets naturalistes deviennent des évocations d'art.

Auguste BAILLY (né en 1878. *Les Divins Jongleurs*, 1908 ; *les Prédestinés*, 1910 ; *les Chaînes du passé*, 1912 ; *la Carcasse et le Tord-Cou*, 1923 ; *Naples au baiser de feu*, 1924 ; *la Vestale*, 1925). Il a d'abord écrit de beaux romans psychologiques d'une psychologie pénétrante et tourmentée. Ce sont des sujets classiques traités selon une méthode classique, drames de la vie intérieure dans les âmes avides de sentir, de posséder et qui ne consentent pas aux compromissions et aux renoncements de la vie, ni à la médiocrité des bonheurs aveugles et vulgaires (*les Prédestinés*, *les Chaînes du passé*). Puis il a étudié des âmes plus simples et des drames secrets moins complexes, les anxiétés, les sacrifices que presque toutes les vies rencontrent et non pas seulement les vies orgueilleuses et inquiètes (*Hélène Jarry*). Déjà dans ces romans il était artiste tout autant que psychologue. Dans *les Divins Jongleurs*, il avait fait de la légende mystique de saint François d'Assise une suite de fresques harmonieuses où la grâce spirituelle des âmes semblait épurer la beauté du monde en ne lui laissant que l'enchantement des apparences. Les analyses psychologiques sont, elles aussi, constamment transportées du monde abstrait de l'analyse dans le monde harmonieux de la beauté sensible. La transposition est plus hardie encore dans les romans de sa seconde manière. Les sujets y sont exactement ceux du naturalisme : des paysans jurassiens ou alsaciens pour qui rien n'existe que la terre et l'argent, ou des ruffians ivrognes et des prostituées napolitains. Ils sont peints sans indulgence, dans toute la bassesse de leur vie sans grâce et presque sans âme. Dans *la Carcasse et le Tord-Cou*, le gendre, avec la complicité de sa jeune belle-mère, assassine adroitement le beau-père, épouse la belle-mère, prend la terre et triomphe, dans le respect cupide de tous. Mais tout ce naturalisme, sans cesser d'être la vérité, devient une vérité poétique. Dans ces vies animales et comme tâtonnantes de paysans, il y a de la passion, avec toute l'exaltation des passions vivaces. Il y a bien plus encore chez les ruffians napolitains ou les paysans de la Sicile. L'art du romancier est de faire vibrer

ces ardeurs, qui sont une forme fruste de poésie. Il est aussi d'embellir par le choix, par le décor et par l'art du style. Toutes ces vies élémentaires sont comme mêlées à la vie universelle. Le paysan jurassien ou alsacien c'est la terre du Jura et d'Alsace avec leurs beautés silencieuses et frémissantes. La vie du peuple à Naples et en Sicile, c'est Naples et la Sicile, c'est-à-dire de la splendeur. Les choses, les choses belles et profondes, expliquent l'homme, l'expriment et en même temps le transfigurent.

Il convient de répéter la remarque que nous avons faite pour les romanciers étudiés dans le précédent chapitre. Les auteurs que nous allons énumérer sont des romanciers humanistes autant que des romanciers artistes. Mais l'originalité de leurs romans semble due, plus précisément, à leur valeur d'art.

Maurice MAINDRON (1857-1911). Romans historiques qui mettent surtout en scène la vie orageuse des guerres de religion et de la Fronde (*le Tournoi de Vauplassans*, 1895 ; *Saint-Cendre*, 1898 ; *Blancador l'avantageux*, 1901 ; *M. de Clérambon*, 1904, etc.). Ils sont intéressants par l'exactitude pittoresque de leur information. Grand curieux du passé, érudit et collectionneur très averti, M. Maindron connaissait admirablement, jusque dans le détail technique de l'art militaire, les temps qu'il évoquait. Mais il avait, avec celui de la vérité, le sens de la vie et de l'art. Ses romans ont un mouvement adroit et dramatique ; ses personnages, rustres, aventuriers, capitans ont un relief vigoureux. Le style a la netteté ironique et la verve coupante qui conviennent à ces histoires d'appétits, d'intrigues et de férociétés.

Les frères Jérôme et Jean THARAUD (nés en 1874 et 1877) ont écrit des romans et des œuvres d'inspiration très différente : roman d'analyse (*Dingley l'illustre écrivain*, 1902) ; roman réaliste, « récit véridique » (*la Maîtresse servante*, 1911) ; roman de mœurs réalistes (*les Hobereaux*, « histoire vraie », 1904) ; romans de mœurs lointaines qui sont à demi des récits de voyage, évocation des communautés misérables de juifs dans le monde slave (*l'Ombre de la croix*, 1917 ; *Un royaume de Dieu*, 1920) ;

récits de voyage (*Rabat ou les heures marocaines*, 1918 ; *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, 1920) ; reconstitutions historiques (*la Tragédie de Ravallac*, 1913, etc.). Mais toutes ces œuvres ont un caractère commun. Elles unissent, dans la plus originale harmonie, l'art classique, l'art romantique ou parnassien, l'art réaliste. Au romantisme, elles empruntent le goût de l'exotisme, des « ailleurs », des spectacles éclatants, des mœurs étranges ; au réalisme, elles doivent le sens de l'observation précise, du trait de mœurs, de caractère ou de pittoresque qui exprime le plus exactement la vie ; au classicisme surtout, elles doivent une merveilleuse sobriété. Œuvres courtes, notations rapides et presque sommaires plus expressives dans leur rapidité que tant d'œuvres amples et minutieuses. Elles sont animées d'une grande sympathie humaine. Les frères Tharaud ne se piquent pas d'être des peintres impassibles ; les destinées émouvantes les émeuvent. Mais romans et récits ne doivent rien au symbolisme, à la subconscience, ni même à l'âme romantique. Ils sont évocateurs plus que suggestifs.

On pourrait en dire autant des romans de Claude FARRÈRE (né en 1876), dont les sujets sont également fort divers : romans d'analyse (*Mademoiselle Dax, jeune fille*, 1907 ; *les Petites Alliées*, 1910) ; romans de mœurs (*les Civilisés*, 1905) ; romans de mœurs, d'analyse et d'action (*l'Homme qui assassina*, 1907 ; *la Bataille*, 1909) ; roman d'action et d'histoire (*Thomas l'Agnelet, gentil-homme de fortune*, 1913, etc.). Tous ces romans sont de caractère beaucoup moins classique que les œuvres de Jean et Jérôme Tharaud. Ils ont des attrait romantiques et parfois baudelairiens, évoquent des âmes perverses ou des aventures mêlées de surnaturel (*Fumée d'opium*, 1904 ; *la Maison des Hommes vivants*, 1911). Leur action est machinée avec des péripéties de drame ou de mélodrame, d'ailleurs habiles et pathétiques. Ils sont intéressants, souvent, par leur psychologie et surtout par une peinture pénétrante des âmes étrangères. Ils sont beaucoup moins sobres, moins unis que ceux des frères Tharaud. Mais ils sont, eux aussi, évocateurs. Leur puissance d'évocation tient, en grande partie, à ce qu'on pourrait appeler l'autorité. Les héros de Farrère, même ceux que tourmente une âme inquiète et qui glissent vers des perversions, ont le goût de l'action, de l'action aventureuse et violente. Leur lassitude n'est pas celle de rêveurs et de chimériques ; elle est celle d'êtres ardents emprisonnés dans la vie médiocre. Ainsi, même lorsqu'elle

semble un peu prolixe, l'œuvre de Claude Farrère donne une impression de vigueur contenue, d'art robuste et ramassé.

Les romans d'Edmond JALOUX (né en 1878) sont fort différents. Ils sont suggestifs plus qu'évocateurs. Suggestifs par leurs thèmes. Ce sont des analyses d'âmes subtiles et tourmentées. Ames non pas avides d'agir et de conquérir, mais repliées sur elles-mêmes; décors non pas de violence et de splendeur, mais de mélancolie, de crépuscule, de toutes les beautés mystérieuses, voilées, agonisantes (*l'Agonie de l'amour*, 1899; *le Jeune Homme au masque*, 1905; *le Reste est silence*, 1909; *Fumées dans la campagne*, 1918; *l'Incertaine*, 1918; *la Fin d'un beau jour*, 1920). Mystères du cœur, le plus souvent, tragédies des cœurs avides d'amour et incapables d'atteindre l'amour ou de le posséder sans l'empoisonner. Mais aussi bien problèmes de l'être et de la destinée, mystères de ces âmes superposées que nous portons en nous, de ces « reflets de reflets » que nous ne saurions analyser sans les voir se dissocier et s'évanouir. Sans cesse les romans d'Edmond Jaloux pénètrent dans les « mondes cachés » et se peuplent de ces symboles où le symbolisme a cherché sa poésie.

Ce ne sont pourtant pas des romans symboliques. La méditation, la vie des cœurs s'y expriment sans doute par des suggestions. Mais la réalité y est observée avec précision et peinte presque toujours avec exactitude. Surtout la vision et l'art y sont d'une harmonie précise et d'une grâce fluide, mais sûre. Toutes sortes d'images, d'attitudes, de décors les peuplent d'évocations qui ont la plus claire des beautés sensibles. Fin d'un beau jour dans un jardin, où le reste est silence, où errent obscurément *l'Incertaine* et *le Jeune homme masqué*, mais où des statues de marbre et le miroir des bassins mettent des formes plastiques et des lumières.

M^{me} Gérard d'HOUVILLE (M^{me} Henri de Régnier, fille de J.-M. de Heredia, née en 1875). Romans d'analyse qui scrutent avec une curiosité délicate et pénétrante les secrets subtils du cœur des femmes (*l'Inconstante*, 1903; *Esclave*, 1905), mais aussi romans de fantaisie spirituelle qui, pour ne pas glisser sur la pente de la mélancolie romanesque, cachent sous une ironie indulgente et légère les mensonges des êtres et les cruautés du destin. Surtout romans de fantaisie poétique qui cherchent, dans les choses et dans la vie, la grâce, le rêve et la chimère et qui

parfois, comme les comédies de Musset, se jouent aux confins du réel et de l'Illusion (*le Sylphe* ; *Tant pis pour toi*, 1921, etc.).

C.-F. RAMUZ (Suisse, né en 1878). Des thèmes réalistes, histoires de petits bourgeois et de paysans, et même de paysans qui ne peuvent être que ceux du pays de Vaud. Mais ce réalisme précis et minutieux est transfiguré, parce que Ramuz, à travers les superstitions et les traditions grossières d'âmes vaudoises, cherche et trouve l'âme éternelle des hommes. Surtout il en cherche l'élan mystique et l'obscur tourment qui affrontent en elle la corruption du péché et la soif de l'infini. Ces sortes de légendes réalistes sont traduites dans un style abrupt, incorrect, mais vigoureux et expressif (*la Guérison des maladies* ; *le Règne de l'esprit malin* ; *Joie dans le Ciel*, etc.).

Parmi les romanciers plus jeunes, on peut citer :

Alphonse DE CHATEAUBRIANT (né en 1877). Il a publié deux beaux romans (*Monsieur des Lourdines*, 1911 ; *la Brière*, 1924) où se mêlent harmonieusement le réalisme et le romantisme, la vie humble et la poésie : *Monsieur des Lourdines*, histoire d'un hobereau mélancolique et rêveur, ruiné par son fils ; *la Brière*, évocation de la vie rude et presque farouche d'une race enfermée dans ses marais. Les âmes et les mœurs y sont peintes avec une fidélité scrupuleuse ; c'est bien un vieux manoir du Poitou, la vie lente et monotone de châtelains solitaires ; ou le décor singulier d'eau dormante, les mœurs obstinées et superstitieuses de cette Brière isolée dans ses frontières d'eau et ses usages séculaires. En même temps tout cela s'ouvre sur de la poésie, s'élargit dans un frémissement pathétique ; c'est l'âme de M. des Lourdines, toute pénétrée de deux grands amours : l'amour de ses bois gonflés d'une vie harmonieuse, l'amour de son violon qui enchante ses solitudes ; l'âme sauvage et maternelle de la Brière et l'âme de ceux qui l'aiment d'une tendresse obscure et farouche.

On trouve des caractères analogues à ceux de *la Brière* dans les romans de Maurice GENEVOIX (né en 1892. *Remi des Rauches*, 1922 ; *Raboliot*, 1925, etc.). Romans réalistes, transposés par l'art. A travers l'âme de la Sologne et du pays de Loire ou même l'âme élémentaire de Remi et de Raboliot, c'est l'âme de l'auteur qui transparaît, son amour, à la fois instinctif et

réfléchi pour des paysages et pour des vies frustes, mais libres et qu'il aime et interprète en poète. Évocation, à la fois harmonieuse et vigoureuse, des êtres incapables de se plier à la sécurité et à la contrainte de la vie sociale, qui gardent la nostalgie des vastes eaux ou le besoin de la chasse, de la ruse, de la capture.

Les romans de Francis CARCO (né en 1886. *L'Homme traqué*, 1921 ; *Rien qu'une femme*, 1924 ; *Perversité*, 1926, etc.) sont un exemple différent de transposition du réalisme. Sujets et héros aussi peu dignes d'intérêt qu'il est possible. Prostituées, souteneurs, rôdeurs de barrière, tout le monde infâme des « apaches » mis stupidement à la mode par les cafés-concerts et le snobisme des oisifs. Mais ces misérables, où il y a d'ailleurs bien des victimes, sont des êtres. Il y a, dans tous les êtres, des forces et des conflits de forces. Francis Carco a étudié le jeu de ces forces ; il nous a montré curieusement de tristes héros menés par des sortes de réflexes. En même temps, il a rejeté de ses romans le faux romantisme et le pathétique de mélodrame. Les réflexes se déclanchent avec la simplicité pittoresque ou dramatique de leur fatalité. C'est le roman, élégant par sa sobriété même, des instincts qui s'insurgent contre la vie sociale.

Paul MORAND (né en 1888). Vers ou plutôt proses rythmées curieuses (*Lampes à arc*, 1919 ; *Feuilles de température*, 1920). Grand voyageur qui a collectionné, dans ses courses à travers le monde, le souvenir d'âmes singulières, de névrosés et de demi-fous. Thèmes pittoresques en eux-mêmes, mais qui ne sont pas nécessairement des révélations. La révélation est dans l'art à la fois subtil et vigoureux du conteur. Ironie et humour, habiles à nouer et dénouer les masques, à faire jouer les cocasseries des âmes. Un peu de pitié et de sagesse qui cherchent dans ces extrêmes le symbole des inquiétudes et des misères de tous. Surtout, fantaisie pittoresque qui jette sur ces déchéances une étoffe pailletée d'images surprenantes et vives (*Oùvert la nuit*, 1922 ; *Fermé la nuit*, 1923 ; *L'Europe galante*, 1925, etc.). Un roman d'analyse, où la fantaisie est moins vagabonde, étudiée, avec pénétration, les caractères qui se heurtent d'un homme et d'une femme d'affaires (*Lewis et Irène*, 1924).

Il est difficile de classer les romans de HAN RYNER (*les Pacifiques*, 1914, etc.). Il est surtout philosophe, préoccupé de combattre les cruautés et sottises de la vie moderne en leur

opposant une philosophie faite à la fois d'individualisme et d'amour. Il a traduit cette philosophie soit dans des romans allégoriques qui ont de la richesse et du pathétique, soit dans des essais (*les Voyages de Psychodore*, 1903).

L'œuvre de Gilbert DE VOISINS (né en 1877) échappe elle aussi, pour des raisons différentes, à tout classement. Elle a des aspects très divers et en apparence contradictoires. Un roman de la vie instinctive et farouche des aventuriers (*le Bar de la fourche*, 1909) ; un roman d'analyse et de mœurs qui met en présence le directeur, piétiste et mystique, d'un cirque ; sa troupe piétiste ; sa femme frivole ; l'homme qui l'aime (*la Conscience dans le mal*, 1921) ; des poèmes en prose rythmée, pittoresques, symboliques, mystiques (*le Jour naissant*, 1924), etc. Le trait commun de ces œuvres, c'est la vigueur d'un art qui a, à la fois, la netteté plastique et les prolongements mystérieux du rêve.

Dans les œuvres d'Henri DE MONTHERLANT il y a une doctrine ou plutôt des idées impérieuses, insolentes même, d'ailleurs avec grâce. Ces idées n'ont aucune indulgence ni pour les idées des gens « à lunettes » ni pour la sentimentalité ou la sensiblerie. La vie a un sens qui se révèle, par intuitions vigoureuses, aux âmes vigoureuses. Elle doit être le théâtre de l'énergie. Le symbole à la fois et l'école de cette énergie, c'est le sport, tous les sports, depuis celui du football jusqu'à celui du torero. Ces idées valent ce qu'on veut qu'elles valent, mais Montherlant les a exprimées avec un art original qui a bien (surtout dans ses dernières œuvres) la netteté rythmique, la souplesse précise d'un beau sport athlétique. Art à la fois plastique et symbolique, qui crée la vie et la transfigure (*le Paradis à l'ombre des épées* ; *les Onze devant la porte dorée*, 1924 ; *les Bestiaires*, 1926, etc.).

La manière de Joseph DELTEIL s'apparente à celle de Montherlant. Des essais romanesques (*Jeanne d'Arc*, 1925), sortes d'élans lyriques où des méditations tumultueuses brodent autour de prétextes historiques, sociaux, patriotiques et mystiques. L'originalité est dans le style impérieux et coloré qui mêle le réalisme à la poésie, la fantaisie vagabonde à la rhétorique ; et dans une sorte de mépris transcendantal, sarcastique, et qu'on peut juger pittoresque, pour tout ce qui n'est pas d'accord avec les idées ou les intuitions de Joseph Delteil.

LE THÉÂTRE

On pourrait ranger ici un certain nombre des pièces étudiées dans notre chapitre de l'humanisme, à plus forte raison les meilleures des pièces en vers qui ont pris place dans le chapitre de la littérature romanesque. Mais ce souci d'interprétation de la réalité se marque plus clairement peut-être chez quelques auteurs.

Il a d'abord été celui du fondateur du Théâtre du Vieux-Colombier, Jacques COPEAU, de ses collaborateurs et même de ses acteurs. Pendant plus de dix ans (1913-1924), ils ont lutté avec une ardeur et un désintéressement jamais lassés, pour créer un théâtre où l'on servit l'art et la pensée. Par le goût délicat et sûr de décors à la fois vrais et stylisés, par un jeu discipliné et vivant ils ont donné d'admirables représentations, notamment de *la Nuit des Rois* de Shakespeare, du *Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, révélé Charles Vildrac, et, en partie, Jules Romains. Ils ont dû renoncer, pour des raisons matérielles. Mais leur œuvre, dès maintenant, se révèle féconde. Elle a été continuée d'ailleurs par Louis JOUVET, PITOEFF et M^{me} PITOEFF à la Comédie des Champs-Élysées (qui a joué, depuis 1922, le *Knock* de Jules Romains, *M^{lle} Bourrat* de Claude Anet), par DULLIN et ses camarades à l'*Atelier* (depuis 1921), sans oublier, à l'Odéon, l'œuvre du grand acteur et directeur, F. GÉMIER.

François PORCHÉ (né en 1877). Un poète qui a écrit de beaux vers lyriques, d'un mouvement à la fois souple et vigoureux (*Sonates*, 1923). Un poète dramatique qui a fait jouer des pièces en vers d'un romanesque ingénieux (surtout *le Chevalier de Colomb*, 1922) où se mêlent la naïveté subtile de sentiments élémentaires, la poésie d'images fleurissantes, les suggestions d'un symbolisme limpide et discret (*les Butors et la Finette*, 1917 ; *la Jeune Fille aux joues roses*, 1919).

SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER (né en 1876). Poète des *Chants de la vie ardente*, 1902 (voir p. 82). Il a d'abord écrit des drames symboliques où il a évoqué l'épuisant et stérile effort de la misère humaine vers la bonté et la justice (*la Tragédie du nouveau Christ* ; *le Roi sans couronne*, 1906). Puis ce lyrisme s'est assagi dans une sorte de réalisme symbolique où cette misère humaine suit humblement son émouvante destinée (*le Carnaval des enfants*, 1910 ; *la Vie d'une femme*, 1919). *Le Carnaval des*

enfants est vraiment une grande œuvre simple, toute frémissante de vérité et de pitié humaines.

Charles VILDRAC (né en 1882. *Le Paquebot Tenacity*, 1920 ; *Michel Auclair*, 1922 ; *Un pèlerin*, 1926). Thèmes et milieux qui rappellent les pièces réalistes ; des vies simples, besogneuses, obscures. Mais il n'y reste rien de la technique et de la doctrine réaliste. Une forme sobre, qui ne garde de la vie grossière que ce qui est nécessaire pour évoquer et non calquer la réalité. Cette réalité est transfigurée par de la poésie. Les héros de ce théâtre sont des rêveurs, d'humbles ou modestes poètes qui s'ignorent et se heurtent à une vie qui n'est pas faite pour eux. C'est cette poésie latente qui donne au réalisme une sorte d'âme symbolique (surtout dans *le Paquebot Tenacity*). Les mots que prononcent les personnages ne sont qu'une ébauche de ce qu'ils pensent ou cherchent ; l'apparente banalité de leurs propos trahit incessamment le mystère des âmes et des destinées. C'est du réalisme suggestif.

Jean SARMENT (né en 1897. *Le Pêcheur d'ombres*, 1921 ; *le Mariage d'Hamlet*, 1922 ; *Je suis trop grand pour moi*, 1924, etc.). Pièces humanistes par la généralité des caractères qu'elles évoquent, par la sobriété et la simplicité des moyens dramatiques. Mais pièces d'une psychologie subtile, qui peignent des âmes inquiètes de rêveurs, d'idéalistes, toujours poursuivus de chimères et qui ne saisissent que de froides et mortelles réalités. Même, pièces d'idées qui jugent, avec une ironie apitoyée, le misérable cœur des hommes, qui mesurent l'égoïsme d'Hamlet et la niaiserie d'Ophélie. Enfin des pièces d'une poésie à la fois profonde et insaisissable toute proche de la vie réelle, mais qui la prolonge et la transfigure par le mystère et l'anxiété des âmes. La pièce *Léopold le Bien-aimé* (1927) est d'une psychologie et d'une verve comique plus classiques.

Simon GANTILLON. A tenté dans *Maya* (1924, reprises en 1927 et 1928) une sorte de fusion du théâtre réaliste et du théâtre symboliste. Pièce d'une technique ingénieuse, d'une sobriété pathétique et qui mêle l'évocation cruelle des déchéances et le tourment brûlant des rêves.

LA POÉSIE

Il est très difficile de choisir parmi les très nombreux poètes qui, pendant la période symboliste et jusqu'à nos jours, ont con-

tinué les traditions de la poésie romantique et parnassienne, tout en subissant d'ailleurs, sinon dans leur technique, du moins dans leur inspiration, certaines influences symbolistes. Beaucoup ont eu du talent et, sous peine d'une trop longue énumération, on ne peut faire qu'un choix incomplet.

M^{me} ACKERMANN est née en 1813 (morte en 1890) ; mais ses *Poésies philosophiques* ont été publiées en 1874, ses *Pensées d'un solitaire* en 1883. Philosophie amère et stoïcienne dont les graves accents sont toujours émouvants et dont l'influence a été assez profonde sur la génération de 1880.

Léon DIERX (1838-1912) a été surtout admiré après 1870. On retrouve, dans ses beaux poèmes, la technique parnassienne, l'influence de V. Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle. Mais il n'a jamais cherché à être ni satanique ni impassible. Il a écrit des chansons, des idylles, des vers de tendresse. L'œuvre, sans être jamais très originale, est noble, d'un art sûr et séduisant (*Poésies complètes*, 1888-1889).

Auguste ANGELLIER (1848-1911). Poèmes d'amour douloureux et de grave souvenir (*A l'amie perdue*, 1896). Poèmes d'inspiration antique et parnassienne (*Dans la lumière antique*, 1907, etc.).

Gabriel VICAIRE (1848-1900). Poète de la Bresse, des grâces, allégresses et devis rustiques, de la joie de vivre saine, claire, indulgente. Et vraiment poète, malgré la médiocrité voulue des thèmes, par la justesse du style, la grâce de l'image, la musique du rythme et la sincérité du cœur (*Émaux bressans*, 1884 ; *l'Heure enchantée*, 1890, etc... ; un très spirituel pastiche de la poésie symboliste : *les Délivrescences d'Adoré Floupette*, 1885).

Auguste DORCHAIN (né en 1857). Il a été, avec *la Jeunesse pensive* (1881), un poète jeune et le poète d'une partie de la jeunesse. Ses poèmes, élégants et généreux, sont de ceux qui continuent à trouver de nombreux lecteurs (*Vers la lumière*, 1894, etc.).

Jean LAHOR (1840-1909) a chanté, dans des vers stoïques, la doctrine de l'universelle illusion, du repos dans le néant bouddhique. Ses poèmes, vigoureux et graves, ont eu, comme ceux

de Mme Ackermann et à l'époque où l'on découvrait Schopenhauer, une assez grande influence (*l'Illusion*, 1875 ; *la Gloire du néant*, 1896, etc.).

François FABIÉ (né en 1846) a publié des poésies de terroir (sur son pays de Rouergue) qui sont parmi nos meilleurs poèmes rustiques (*Poésies*, 1894, etc.).

Maurice DU PLESSYS (1864-1924) a d'abord pris part au mouvement symboliste, puis s'est rallié à l'école romane de Moréas. Il a publié de nobles vers, de technique classique ou parnassienne, d'une grâce robuste et hautaine (*Études lyriques*, 1896, etc.).

Ivan GILKIN (Belge, né à Bruxelles en 1858) a d'abord subi l'influence de Baudelaire et « consacré son cœur à l'artificiel » (*la Nuit*, 1897). Puis il s'est tourné, comme Verhaeren, vers une poésie d'exaltation de la vie (*Prométhée*, 1900).

Charles GRANDMOUGIN (né en 1850). Poèmes d'amour et poèmes rustiques qui ont de la grâce et du pittoresque (*les Chansons du Village*, 1890 ; *les Heures divines*, 1894, etc.).

Sébastien-Charles LECONTE (né en 1865). Poèmes parnassiens et poèmes philosophiques, d'une inspiration vigoureuse, de rythmes éclatants et sûrs (*le Bouclier d'Arès*, 1897 ; *la Tentation de l'homme*, 1903, etc.).

Jean RAMEAU (né en 1859). *Poèmes fantasques* (1882). Des poèmes rustiques qui ont de la grâce et du pittoresque (*Nature*, 1891). Des romans romanesques qui ont eu de nombreux lecteurs (*Moune*, 1890 ; *le Cœur de Régine*, 1896, etc.).

André RIVOIRE (né en 1872). Poète des « grâces fines » et des « frères visages », du « songe de l'amour », dont l'inspiration est à la fois sobre et subtile (*les Vierges*, 1895 ; *le Songe de l'amour*, 1900, etc.). A. Rivoire a fait jouer des pièces en vers, des comédies fantaisistes, dont la grâce alerte et spirituelle a presque toujours conquis le public (*Il était une bergère*, 1905 ; *le Bon roi Dagobert*, 1908 ; *Mon ami Teddy*, 1910, etc.). Il a écrit de nombreux articles de critique, pénétrants et vivants.

Hélène VACARESCO (née en 1866). Poèmes de technique romantique ou parnassienne et d'inspiration tendre et fiévreuse (*l'Amoureuse*, 1896 ; *Lueurs et flammes*, 1903, etc.).

Hugues LAPAIRE (né en 1869) a publié des poèmes rustiques (sur son pays du Berry) et des poèmes en patois berrichon qui ont une naïveté pittoresque (*Au pays du Berry*, 1896 ; *Au vent de Galerne*, 1903, etc.).

Jacques MADELEINE (né en 1859). Des vers tendres et ailés que prolongent « le sourire d'Hellas » et des décors profonds (*Brunettes* ou *Petits airs tendres*, 1892 ; *la Petite porte feuillue*, 1900, etc.).

Maurice BOUCHOR (né en 1855). Des poèmes d'une simplicité harmonieuse (*Poèmes de l'amour et de la mer*, 1876). Il a publié surtout des œuvres destinées à l'éducation populaire, des pièces pour les enfants où il a réussi à se mettre à la portée des âmes les plus simples, sans être jamais banal et plat (*Chants populaires*, 1895 ; *Contes populaires*, 1904, etc.).

Charles MORICE (né en 1861). Théoricien du symbolisme (*la Littérature de tout à l'heure*, 1889). Mais, dans ses vers, il ne lui a guère emprunté que certaines libertés de rythmes. Poèmes somptueux, évocateurs de décors grandioses et d'élans hautains (*Noa Noa*, 1901, etc.).

Poètes appartenant à une génération plus jeune :

Joachim GASQUET (1873-1921). Poète de l'école « romane » qui a publié des vers robustes et d'un lyrisme ardent (*les Chants séculaires*, 1903 ; *les Hymnes*, 1919, etc.).

René-Albert FLEURY (né en 1877). Poèmes lyriques animés par une sensibilité délicate et par une imagination puissante (*les Chansons de la vie et de la mort*, 1908 ; *le Royaume pressenti*, 1918, etc.).

Fernand GREGH (né en 1873). Il a été, vers 1896, le poète d'une partie de la jeunesse. *La Maison de l'enfance* (1896) était tout imprégnée d'une grâce délicate et d'une sensibilité vraie. Puis le poète, sans renoncer à ses qualités harmonieuses,

a chanté des émotions plus viriles, des élans plus sûrs d'eux-mêmes. « Nous voulons une poésie qui dise l'homme... » (*la Beauté de vivre*, 1900 ; *les Clartés humaines*, 1904, etc.). La versification, classique dans les premiers recueils, use très habilement des rythmes libres dans les derniers.

Charles GUÉRIN (1873-1907) est très probablement un des poètes dont l'œuvre échappera à l'oubli. Il a eu une vie brève, tourmentée par des luttes contre lui-même. Il a gravi, durement, la pente qui mène des joies faciles au renoncement héroïque, à l'apaisement du devoir et de la foi. Toute son œuvre frémit, avec une sincérité pathétique, des déchirements du « cœur solitaire », des lassitudes du « semeur de cendres ». Il trouve des heures d'oubli et des heures d'illusion qui naissent des apparences de l'amour, des grâces et des musiques de la nature, de la joie apparente de vivre :

Avec un grand frisson plonge-toi dans la vie.

Puis il subit les retours cruels des réalités jusqu'aux poèmes d'« un pauvre homme » qui renonce à la « croix amoureuse » de sa jeunesse, à la pensée, « la plus amère des maîtresses », pour « croire en Dieu tout simplement ». Ce drame intérieur est traduit en vers où chante cette musique que Charles Guérin aimait profondément ; poèmes de forme classique qu'il a même corrigés pour leur donner plus de simplicité, mais qui se prolongent pourtant dans les suggestions des poèmes symbolistes ; poèmes dont le lyrisme a souvent le mouvement oratoire d'une œuvre romantique, mais où s'ouvrent, éclatantes ou voilées, les perspectives d'images neuves et profondes. Les recueils de Charles Guérin, après plus de vingt ans, sont de ceux qui touchent encore profondément des âmes (*le Cœur solitaire*, 1898 ; *le Semeur de cendres*, 1901, etc.).

Maurice MAGRE (né en 1877) a d'abord écrit des poèmes vibrants de la confiance dans la vie et de l'espoir des justices sociales (*la Chanson des hommes*, 1898, etc.). Puis il s'est lassé de cet optimisme lyrique. Dans *les Lèvres et le secret* (1906), *la Montée aux enfers* (1919), etc., il a chanté, non sans une âpre et subtile puissance, des lassitudes baudelairiennes et des névroses. Il a fait jouer des comédies féeriques, poèmes dramatiques, etc., dont plusieurs ont une verve colorée et pathétique (*Sin*, 1921 ; *Arlequin*, 1921, etc.).

La comtesse Mathieu DE NOAILLES (née de Brancovan) a tenu dans le mouvement poétique contemporain une place importante. Rythmes oratoires et lyriques dont l'originalité est médiocre. Imagination abondante, un peu prolixe. Mais ses défauts, ou plutôt ses dons médiocres sont rachetés par deux qualités éminentes : l'enthousiasme, au sens originel et poétique du mot ; une ardeur si vibrante, si sincère qu'elle crée dans l'âme du lecteur ce retentissement qui est l'une des conditions de la poésie. Ardeurs changeantes, qui ont leurs crises, leurs doutes, leurs affres devant les menaces de la vie et de la mort, mais que gonfle invinciblement un optimisme jeune et magnifique :

J'écris pour que le jour où je ne serai plus,
On sache comme l'air et le plaisir m'ont plu
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j'aimais la vie et l'heureuse nature.

En même temps il y a dans cette poésie un mélange souvent original d'exaltation romantique et de réalisme pittoresque, des passages surprenants et savoureux de l'image « intérieure » aux visions les plus nettes et les plus humbles de la vie rustique et de la nature. Les titres des recueils (*le Cœur innombrable*, 1901 ; *les Éblouissements*, 1907) ne donnent qu'une idée incomplète de l'œuvre, souvent aussi juste et précise que dispersée et éblouie.

Louis PAYEN (1875-1927). Poèmes de technique et d'inspiration parnassienne qui ont de l'éclat et de la puissance (*A l'ombre du portique*, 1900 ; *les Voiles blanches*, 1905, etc.).

Louis MERCIER (né en 1870). Œuvres de technique parnassienne, d'un mouvement puissant, qui évoquent, avec la beauté des choses, des méditations philosophiques (*Voix de la terre et du temps*, 1903 ; *le Poème de la maison*, 1906).

Renée VIVIEN (née en 1877 aux États-Unis). Poèmes d'inspiration païenne, qu'animent une vie ardente, des instincts panthéistes, tout pénétrés en même temps par un amour de la beauté plastique qui leur donne le rythme et l'harmonie (*Évocations*, 1903 ; *A l'heure des mains jointes*, 1906).

Hélène PICARD. D'harmonieux poèmes plastiques et de sentiment (*les Fresques* ; *l'Instant éternel*, etc.).

Ernest PRÉVOST (né en 1872). Les titres de ses recueils (*Poèmes de tendresse*, 1920 ; *l'Ame inclinée*, 1921 ; *le Livre de l'immortelle amie*, 1924) indiquent qu'il a chanté l'amour, les élans du cœur. Thèmes, si l'on veut, sans originalité. Le mouvement lyrique est celui du romantisme. L'originalité, très vive, naît de la simplicité des moyens qui réussissent à traduire l'exaltation des âmes et le rêve d'amour. Poésie profonde et enivrée sans cesser d'être sobre et claire. Le dernier recueil ordonne, avec des combinaisons de mètres classiques, des rythmes plus libres, d'une grande souplesse et d'une subtile harmonie.

Jules TELLIER (1863-1889). Mort à vingt-six ans. On a pieusement recueilli son œuvre poétique. Il a d'abord subi l'influence de Verlaine et de Baudelaire ; chanté « le vide et sombre ennui d'un squelette vivant » ; puis il a suivi Moréas et s'est élevé « vers la lumière » de la beauté et de la sérénité antiques (*Reliques* de J. Tellier, 1890).

Henri SPIESS (Suisse, né en 1876) a subi assurément l'influence de Verlaine. Mais c'est un poète de très grand talent. Il a contribué à restituer dans la poésie suisse le sens du rêve et de la musique ; et il a traduit les inquiétudes et les élans de son âme dans une forme à la fois nette et fluide (*le Silence des heures*, 1904 ; *Saison divine*, 1920, etc.).

Jean-Marc BERNARD (1881, mort pour la France en 1915). Poèmes de tendresse, de rêverie ou d'allégresse d'une simplicité subtile et originale (*Œuvres*, 1923).

Émile DESPAX (1881, mort pour la France en 1915). De beaux vers élégiaques où se fondent une sobriété classique, des inquiétudes romantiques, des rêveries symbolistes, l'âme de Chénier, de Samain et l'âme originale du poète (*la Maison des Glycines*, 1905).

Abel BONNARD (né en 1883). Des poèmes pittoresques et savoureux sur la vie animale (*les Familiers*, 1906). Des poèmes d'une inspiration plus large et d'un souffle vigoureux (*les Royautés*, 1908).

Maurice LEVAILLANT (né en 1883). Poèmes de la vie intérieure, d'une sensibilité délicate, et qui ont une grâce harmonieuse et sobre (*le Temple intérieur*, 1910 ; *Des vers d'amour*, 1921, etc.).

André LAMANDÉ (né en 1886). De beaux poèmes élégants et généreux (*la Vie ardente*, 1910; *Sous le clair regard d'Athéné*, 1920, etc.). Et des romans vigoureux, pénétrants, harmonieux (*les Lions en croix*; *Ton Pays sera le mien*, 1925).

Émile RIPERT (né en 1882). Des vers qui chantent harmonieusement la beauté de la Provence et la beauté humaine (*le Chemin blanc*, 1904; *la Sirène blessée*, 1920). Et des œuvres critiques pénétrantes, d'un style lucide et souple.

Pour les œuvres poétiques d'Ed. Haraucourt, voir p. 139; Ed. Pilon, p. 161; Ch. Le Goffic, p. 140.



CHAPITRE III

LA LITTÉRATURE ROMANESQUE

Presque tous les écrivains que nous avons étudiés voient dans la littérature l'expression vraie de la vie. La transposition d'art n'est qu'un arrangement de cette vérité ou, tout au plus, un choix parmi elle. Mais on peut croire aussi que la littérature ou, du moins, certains genres littéraires ont pour objet non pas de nous représenter la vérité, mais de nous divertir par des fictions. La littérature est ainsi un jeu, et il suffira, pour que ce jeu soit littéraire, que ses fictions aient certaines qualités de goût, de beauté, avec une certaine part de vérité. La littérature de fiction ou romanesque a été refoulée, après le romantisme, par le réalisme, le naturalisme, le retour à l'analyse et à l'humanisme classiques ; mais elle n'a jamais disparu et elle a même connu des succès éclatants.

LE THÉÂTRE

VICTORIEN SARDOU

V. Sardou (1831-1908) a d'abord écrit des comédies de mœurs : *la Famille Benoitton* (1863) ; *Nos bons Villageois* (1866), puis des pièces historiques : *Théodora* (1884) ; *la Tosca* (1887) ; *Madame Sans-Gêne* (1893), etc.

Aucune œuvre de V. Sardou n'est un chef-d'œuvre, ni même une œuvre durable. Ses comédies, divertissantes, adroitement construites, n'ont que des ébauches de caractères, plus proches souvent d'un vaudeville de bonne compagnie que de la comédie. Ses drames n'ont ni vérité historique, ni même vérité humaine. Les héros n'en sont que des héros romantiques, violents et superbes, symboles de passions plutôt que vraiment passionnés. Mais Sardou a eu au théâtre des succès retentissants, succès de gloire, succès d'argent qui se sont prolongés pendant plus de trente ans. Il a ainsi exercé, contre le réalisme, le naturalisme et le théâtre psychologique, une influence indiscutable.

C'est d'abord celle de la « pièce bien faite ». Comme Scribe, comme Sardou qui, sans défendre les médiocrités de Sardou,

justifia inlassablement sa technique, il estima que la première qualité du bon théâtre est d'être « du théâtre ». Le théâtre n'est pas un tableau, ou une méditation : c'est une représentation d'action. On ne nous informe de ce qui est que pour nous faire comprendre que ce qui est ne peut pas durer. L'art du dramaturge est de soulever, tragiquement ou comiquement, notre curiosité pour cet avenir de l'action et de satisfaire cette curiosité avec un habile mélange de clarté et de mystère, de naturel et d'imprévu. L'exemple de Sardou a prolongé les succès de la pièce d'intrigue.

En même temps, il a repris et perfectionné la technique romantique du spectacle. La mise en scène et le jeu des acteurs ont, dans ses drames, une importance considérable. Tout est combiné non pour la vérité psychologique ou celle des mœurs, mais pour justifier la somptuosité du décor, pour amener le geste, l'attitude qui parleront violemment aux yeux. Contre un théâtre abstrait, intérieur, il a défendu un théâtre où c'est le corps qui parle aux corps. Forme inférieure sans doute du théâtre, mais forme qu'on peut juger légitime. Dans tous les cas, certains dramaturges contemporains, parmi les plus applaudis, sont parmi ses disciples et ne s'en cachent pas.

EDMOND ROSTAND

Edmond Rostand (1868-1918) a écrit une comédie fantaisiste en vers : *les Romanesques* (1894) ; des pièces dramatiques en vers : *la Princesse lointaine* (1895) ; *la Samaritaine* (1897). L'éclatant succès de la comédie-lyrique *Cyrano de Bergerac* (1897) lui donna une véritable gloire que confirma le drame de *l'Aiglon* (1900). *Chantecler* (1910) fut au contraire discuté.

Edmond Rostand doit quelque chose à Sardou, comme aux romantiques, comme à Scribe. Les intrigues de ses pièces sont soigneusement calculées. Elles sont fertiles en coups de théâtre. Les tableaux y sont adroitement amenés et choisis. La psychologie n'en est pas beaucoup plus neuve ni plus profonde. Les personnages y sont surtout des « héros », chargés de symboliser une vertu, ou des débats d'âme élémentaires et traditionnels. Mais *les Romanesques*, *l'Aiglon* et surtout *Cyrano de Bergerac* ont une autre valeur que celle de l'adresse théâtrale. Ce sont des pièces en vers qui ont donné aux spectateurs l'émotion de la poésie. Elles ont remué dans les âmes des foules un romanesque sincère et qui a sa gran-

deur, celui qui croit à un monde idéal où toutes choses sont plus grandes, plus belles ou plus gracieuses.

Cette poésie de Rostand n'est pas neuve dans ses moyens. Elle use et elle abuse de l'éloquence lyrique, du couplet filé comme une romance, ordonné comme un plaidoyer. Elle use et elle abuse de toutes les formes d'images cataloguées par les rhétoriques et prodiguées déjà par les poètes romantiques. Elle semble parfois comme une gageure de comparaisons, métaphores, transpositions. Elle cherche l'image singulière et précieuse. Elle tente de sauver la banalité de la pensée ou le convenu de la situation par une sorte de miroitement où mille facettes de style éblouissent. Tout cela n'est pas toujours du meilleur aloi. Mais un succès éclatant a récompensé pourtant des qualités incontestables : une merveilleuse faculté d'invention d'images, une adresse de style exceptionnelle, un véritable souffle lyrique qui hausse la rhétorique jusqu'à l'éloquence. Il a récompensé surtout l'étonnante réussite qu'est *Cyrano de Bergerac*.

Rien de génial dans la pièce. Que l'amour soit fait d'illusion, que l'âme des femmes aille plus aisément vers de jolis visages que vers de nobles cœurs logés dans un méchant corps, que le véritable amour soit prêt à tous les renoncements, ce sont des thèmes poétiques et dramatiques qu'il n'était pas malaisé d'imaginer. Un héros brave comme un mousquetaire, spirituel comme un bel esprit, et ingénu, au fond de lui-même, comme une demoiselle, c'est là un assemblage sympathique, mais dont la sympathie avait tenté justement bien des écrivains. Seulement nul n'avait su le faire aussi vivant que Rostand. La banalité des thèmes n'empêche pas qu'ils n'expriment des vérités humaines éternelles qu'une expression nouvelle pourra éternellement renouveler. Les défauts même de Rostand ou sa pente vers des défauts y deviennent des qualités. Héros bavard, toujours prêt à parler d'abondance. Mais comme on l'excuse, puisque cette belle éloquence ne l'empêche pas d'agir et puisqu'elle est l'apparence derrière laquelle il cache une âme timide et un cœur silencieux. Héros spirituel et précieux. Mais ne vit-il pas au temps même où la Préciosité fait éclore ses fleurs les plus rares et où l'on ne sait pas aimer naïvement sans les plus subtils artifices du discours ? Tout cela mis en œuvre avec une aisance souveraine, entraîné dans un mouvement alerte et pathétique. Cyrano est une manière

de chef-d'œuvre fait avec du lyrisme, de l'esprit et des banalités.

De 1870 à 1900 surtout, et jusqu'à nos jours, on a joué de nombreuses pièces romanesques ou de fantaisie poétique. Là surtout il n'y a guère de degré du médiocre au pire et la plupart sont oubliées. Rappelons le souvenir de :

Henri DE BORNIER (1825-1901) qui ne fut qu'un honnête poète, mais dont *la Fille de Roland* (1875) fut acclamée pour la sincérité généreuse de son patriotisme.

François COPPÉE (1842-1908), dont *le Passant* (1869), *le Luthier de Crémone* (1876), *Pour la Couronne* (1895), etc..., sont écrits avec un lyrisme aimable ou chaleureux et eurent de vifs succès, mais qui sont gâtés par trop de banalités et de conventions romanesques.

Catulle MENDÈS (1843-1909), dont les innombrables drames ont parfois assez brillamment réussi (*la Reine Fiamette*, 1894).

Émile BERGERAT (1845-1925), critique et polémiste ardent et pittoresque. A fait jouer des comédies, comédies héroïques, drames, etc., d'une invention ingénieuse et d'un lyrisme prolix, mais chaleureux (*la Nuit bergamasque*, 1887 ; *le Capitaine Fracasse*, 1890, etc.).

Alexandre PARODI (1842-1902). Des drames en vers, d'expression parfois un peu gauche, mais d'inspiration grandiose et noble, dont le pathétique est souvent vigoureux (*Rome vaincue*, 1876 ; *la Reine Juana*, 1893).

Jean RICHEPIN (1849-1926), dont les pièces n'ont pas une très grande profondeur psychologique, mais dont l'art est robuste, le lyrisme sincère et le pathétique sobre et juste. *Le Flibustier* (1888), *le Chemineau* (1897), *la Glu* (1910), etc., ont eu des succès éclatants et mérités.

Miguel ZAMACOÏS (né en 1866), dont les ambitions sont moins vastes et qui a fait jouer de spirituelles, brillantes et touchantes comédies en vers (*les Bouffons*, 1907 ; *la Fleur merveilleuse*, 1910).

Maurice ROSTAND (né en 1891), dont le lyrisme copieux a multiplié des pièces discutées où il y a néanmoins du talent (*la Gloire*, 1921 ; *le Secret du sphinx*, 1924, etc.).

René FAUCHOIS (né en 1882), dont le *Beethoven*, 1909 ; le *Rivoli*, 1911 ; le *Mozart*, 1923, etc., ont été également discutés, mais où il y a une réelle vigueur dramatique et lyrique. Il a d'ailleurs fait jouer, plus récemment, avec un vif succès, des comédies gaies, alertes et tendres (*le Singe qui parle*, 1925, etc.).

Un certain nombre d'écrivains ont mis à la scène des sortes de drames en prose où ils n'ont pas cherché, sans doute, une grande nouveauté dans la peinture des caractères, mais qui sont construits avec une très sûre adresse, pour tenir en haleine la curiosité et l'anxiété.

Henry KISTEMAECKERS (Belge, né en 1872). Des romans romanesques ou plaisants (*le Relais galant*, 1904). Des pièces dramatiques : *la Rivale*, 1907 ; *la Flambée*, 1911, etc. A écrit aussi des comédies ingénieuses et pittoresques (*le Roi des palaces*, 1919, etc.).

Charles MÉRÉ (né en 1883). Des pièces violentes, haletantes, qui ont eu le plus vif succès ; des sortes de mélodrames intelligents et bien écrits (*la Captive*, 1920 ; *le Vertige*, 1922, etc.).

LE ROMAN ROMANESQUE

Les triomphes du réalisme et du naturalisme avaient réellement discrédité le roman romanesque. Le romanesque aristocratique d'Octave Feuillet, malgré son très vif succès, n'avait pas eu d'imitateurs. Victor Cherbuliez avait renoncé peu à peu au romanesque romantique du *Comte Kostia* (1863) pour s'en tenir à une sorte de romanesque bourgeois et à demi réaliste. Les succès éclatants des romans romanesques de Georges Ohnet, et leur discrédit brutal lorsque de spirituels articles de Jules Lemaitre et d'Anatole France (1889) les eurent rejetés « hors de la littérature », achevèrent de reléguer le roman d'aventures ou d'intrigue dans le feuilleton ou la littérature enfantine. Pourtant, après 1870, aux plus beaux temps du naturalisme, les romans d'aventures d'ERCKMANN-CHATRIAN (écrits par A. Chatrian [1826-1890] et surtout E. Erckmann [1822-1899] : *Madame Thérèse*, 1863 ;

Histoire d'un conscrit de 1813, 1864 ; *Contes et romans alsaciens*, 1876 ; *Contes vosgiens*, 1877, etc.) eurent de très nombreux lecteurs parmi les enfants et les jeunes gens, car la plupart de ces romans étaient écrits pour eux. Mais, malgré leur apparente simplicité, ils méritent une place dans la littérature pour tous les âges, et ils l'ont gardée. Ce sont des aventures de guerre, de vie rustique ou de légende et dont les héros ont les âmes élémentaires qui conviennent. Mais il y avait en même temps de la vérité, pleine de bonhomie et de sincérité : la vérité d'un petit monde d'Alsace, humble et honnête, tout pénétré de la poésie de ses traditions, de ses champs et de ses monts. D'ailleurs, la comédie de *l'Ami Fritz* surprit, en 1877, comme une comédie réaliste, et l'œuvre d'Erckmann-Chatrian ne suffit pas à ressusciter le romanesque.

Il devait revivre, après la guerre de 1914, au moins pour un temps. Le succès considérable de *l'Atlantide* de Pierre BENOIT (1919) fit éclore soudain toute une littérature de romans jetés hardiment hors de l'ordre commun. On entreprit même la justification de ce romanesque. On démontra que le premier devoir d'un roman était d'être un roman. Nous ne le lisons pas pour reconnaître nos voisins, notre pays ou nous-mêmes, ni pour découvrir ce que les péripéties communes de la vie et de proches voyages peuvent nous révéler, mais pour être entraînés dans l'inouï et l'inaccessible.

A cet égard, *l'Atlantide* était aussi roman qu'il se peut : femme fatale qui fait périr d'amour ses amants et collectionne leurs cadavres embaumés, pays de mystère qui mêle le charme d'une civilisation primitive à des raffinements subtils de culture. Il y avait pourtant autre chose dans *l'Atlantide*, qui justifiait pour une part son succès et qui explique son influence : une sorte de réalisme qui peint les prodiges avec la précision sobre des romanciers les moins romantiques ; une psychologie, sommaire sans doute, mais humaine, qui se prolonge en suggestions ; un art véritable d'expression qui sait traduire les thèmes lyriques et romanesques avec la netteté élégante d'un roman d'art ; enfin, et du moins pour certains lecteurs, une sorte d'ironie et d'humour qui raille la fantaisie romanesque en même temps qu'elle s'y complait, une façon si désinvolte de présenter l'invraisemblable que l'auteur y semble s'amuser de lui-même et nous donner son roman pour un jeu.

Les romans successifs de P. Benoît (*Pour Don Carlos*, 1920 ; *la Chaussée des géants*, 1922 ; *Mlle de La Ferté*, 1923 ; *le Puits de Jacob*, 1925 ; *Axelle*, 1927, etc.), très lus, ont eu cependant moins de succès. Peut-être n'auraient-ils pas suffi à faire durer la mode du roman romanesque s'ils n'avaient pas été aidés par d'autres influences.

Avant lui on avait lu, abondamment, les romans d'aventures merveilleuses de l'Anglais G. H. WELLS (à partir de 1899) qui renouvelait avec les données de la science moderne, et surtout avec de la philosophie moderne et beaucoup plus d'art, les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne, ou les romans policiers, ingénieusement machinés, d'un autre Anglais, CONAN DOYLE (traduit depuis 1898). Leurs imitateurs français, bien qu'ils eussent parfois du talent (Maurice LEBLANC et Gaston LEROUX) n'ont écrit que des œuvres qui n'ont pas la prétention de passer à la postérité. Mais le roman d'aventures devait sortir de la littérature enfantine ou du feuilleton en nous apportant autre chose que des fantaisies imaginaires. Car il y a des aventures surprenantes qui sont vraies. Des hommes peuvent fuir réellement la monotonie des destins faciles pour se lancer dans les pays inconnus, vivre des destinées redoutables et merveilleuses. Et ils peuvent avoir du talent. Ils écriront ainsi des romans d'aventures vécues. Ces romans seront en même temps séduisants pour l'imagination et riches de leçons pour l'action. En flattant le rêve ils pourront susciter de l'énergie. A partir de 1899, les romans et contes, souvent admirables, de l'Anglais RUDYARD KIPLING, où s'évoquait le plus souvent la splendeur de la vie coloniale, ont eu en France un succès et une influence considérables. Ce succès du roman d'aventures vécues ne s'est pas démenti. On lit surtout et toujours des Anglais et des Américains : JACK LONDON, qui a vu et vécu la plupart des batailles pour la vie qu'il raconte, les pays glacés et sauvages qu'il évoque ; O. CURWOOD, CONRAD, etc., ou un certain nombre de puissants romans de l'Espagnol BLASCO-IBÁÑEZ. Quelques Français ont suivi leurs traces et couru l'aventure avant de courir le succès. *Maria Chapdelaine* (1921) de Louis HÉMON (1880-1913) doit son extraordinaire et tardif succès (il parut en feuilleton en 1913 et passa inaperçu) à ce qu'il est le roman de l'aventure sans aventures, le tableau de vies vouées à des tâches obscures dans un pays enseveli six mois sous les

neiges, l'évocation d'énergies silencieuses et du renoncement. Mais l'auteur a tout de même été vivre, à des milliers de lieues de son pays natal et de nos habitudes de vie, cette vie rude et scrupuleuse. Tout en enseignant les traditions de la vie simple, son roman était un dépaysement. Pierre MARC ORLAN a conté, avec la sobriété vigoureuse que nous avons étudiée, des vies aventureuses. L'accent de sincérité et de vérité qui anime ses contes tient en partie à ce qu'il a, comme Jack London, vécu longtemps à l'aventure, à travers dix métiers. Comme London et comme Curwood, L.-F. ROUQUETTE (mort en 1926) a mené dans les rudes et sauvages splendeurs de l'Alaska et du Nord-Canadien l'existence des trappeurs ou des chercheurs d'or ; les aventures de ses romans sont ses aventures (*le Grand Silence blanc*, 1921). Il serait long d'énumérer tous les romans exotiques, coloniaux ou simplement romanesques où l'auteur apporte ses expériences personnelles pour donner des leçons d'audace et d'action.

En dehors de ces œuvres, il y a peu de romans franchement romanesques et romantiques où il y ait un talent certain. Il y a du romanesque et du romantique dans un certain nombre d'œuvres que nous avons étudiées dans notre chapitre II, mais il n'est pas leur principale raison d'être. Ajoutons seulement à ces romanciers déjà cités :

Jules BOIS (né en 1870), dont les œuvres sont toutes pleines d'un mysticisme lyrique et qui valent par un art subtil (*le Vaisseau des caresses*, 1908 ; *l'Amour doux et cruel*, 1913, etc.). Nous aurions d'ailleurs pu ranger ces romans dans le chapitre de l'Interprétation artistique.

Élémir BOURGES (1852-1925). Romans dont les thèmes sont en général fort romantiques : des âmes forcenées, des aventures farouches ou des névroses qui mènent au suicide, à l'inceste, etc. Mais elles sont contées dans un style qui a la netteté colorée, la vigueur plastique des œuvres parnassiennes et qui leur donne souvent une admirable puissance (*le Crépuscule des Dieux*, 1884 ; *Sous la hache*, 1885 [roman des guerres vendéennes]). *La Nef* (1904-1922) est une sorte d'épopée symbo-

lique qui évoque, à travers les vieux mythes helléniques, les destinées de l'humanité. Évocation vigoureuse ou même pathétique, mais qui vaut surtout, elle aussi, par la force et le charme du style, tour à tour sonore comme des chocs de bronze ou mélodieux comme un chant de source.

Georges D'ESPARBÈS (né en 1864) a écrit des contes épiques dans un style tendu, parfois fatigant, mais qui atteint aussi à une sorte de vigueur abrupte (*la Légende de l'aigle*, 1893 ; *les Demi-Solde*, 1899 ; *le Vent du boulet*, 1909, etc.).

M^{me} MYRIAM HARRY (née en 1875) a publié des romans de passion romantique, exaltée dans des décors d'exotisme, qui ont du pittoresque et une splendeur voluptueuse (*la Conquête de Jérusalem*, 1903 ; *l'Ile de volupté*, 1908, etc.).

J.-R. BLOCH a publié un roman, *la Nuit kurde* (1925), qui est, comme *les Orientales*, l'évocation d'un Orient que l'auteur avoue n'avoir jamais vu. Fantaisie romanesque qui a du pittoresque et qui est surtout la rencontre d'âmes ardentes, voluptueuses et instinctives, que l'auteur a rêvées « hors du temps et de l'espace », mais qui gardent une vérité mystérieuse et humaine.

PANAÏT ISTRATI (romancier roumain) publie des récits de la vie roumaine où se mêlent un romantisme fougueux, évoquant les aventures d'âmes rudes et révoltées, et la vigueur précise d'un réalisme sobre et sûr (*l'Oncle Anghel*, 1925 ; *Présentation des Haïdoucs*, 1925).



CHAPITRE IV

LA LITTÉRATURE AIMABLE, JOYEUSE ET FANTAISIÏSTE

La littérature réaliste et naturaliste, le Parnasse même et le symbolisme étaient des écoles littéraires graves ou même austères et pessimistes. Un grand nombre de nos romanciers, dramaturges et poètes contemporains, ne nous donnent pas de la vie une image plus souriante et plus optimiste. Quand elle n'est pas désespérée, elle est sombre, ou soucieuse, ou grave. Il y a pourtant dans la littérature française une autre tradition, qui est celle du sourire, de la gaieté, de la joie. Conte, roman, théâtre, poésie ou même discussion d'idées, depuis les fabliaux du moyen âge jusqu'aux vaudevilles des boulevards, se sont évertués à nous divertir ou à ne nous faire réfléchir qu'en nous divertissant. Rire d'ailleurs est le propre de l'homme et non pas seulement de l'homme français. La littérature joyeuse est de tous les pays, et la gaieté française, depuis nos Arlequins, Polichinelles ou Scapins italiens jusqu'à nos clowns anglais, a fait d'abondants emprunts aux gaietés étrangères. Il semble pourtant et les étrangers eux-mêmes conviennent qu'il y a dans la gaieté française quelque chose de plus allègre, de plus aisé, que sa fantaisie ne prête pas seulement à la vie du comique et du rire, mais crée une sorte de vie neuve et aérienne où tout est fait pour une joie légère. Cette forme aimable et joyeuse de notre littérature a survécu, et sans doute fort heureusement, dans la littérature contemporaine.

LA COMÉDIE ET LE ROMAN GAIS

HENRI LAVEDAN

Henri Lavedan (né en 1859). Pièces sérieuses : *le Marquis de Priola* (1902) ; *le Duel* (1905) ; *Servir* (1913), etc. Comédies vaudevilles : *le Nouveau Jeu* (1898) ; *le Vieux Marcheur* (1909), etc. Romans et dialogues gais : *Leurs Sœurs* (1895) ; *les Jeunes* (1897) ; *les Beaux Dimanches* (1898), etc.

La comédie sérieuse de Lavedan. — Ce serait être fort injuste pour H. Lavedan que de voir seulement dans son

œuvre celle d'un amuseur ou de tenir ses comédies gaies pour nécessairement supérieures à ses pièces sérieuses. La durée même du succès qui a accueilli *le Marquis de Priola* ou *le Duel* témoigne de leur valeur dramatique. Or ce sont des pièces fort graves ou même des drames. Le marquis de Priola est le don Juan hautain et cynique des salons modernes. Comme pour le don Juan de la tradition, un enfer s'ouvre sous ses pas, celui d'un organisme surmené et pourri, la paralysie et le gâtisme. Ces pièces sont même des drames d'idées. *Le Duel* est la confrontation de deux philosophies, la philosophie sacrée du prêtre qui dénonce le mensonge et la vanité de la vie, exalte le renoncement ; la philosophie humaine de celui qui croit à la vie, au droit et même au devoir d'aimer et d'être, si l'on peut, heureux dans l'amour. Ce sont en même temps des pièces fort bien faites, adroitement et solidement construites, d'un pathétique vigoureux. Ce sont enfin, et c'est pour cela qu'elles ont duré, des pièces humaines et non des mélodrames distingués ou des thèses. Le marquis de Priola n'est pas seulement le chasseur forcé du plaisir ; avec le mépris de la femme, il est l'esclave de la femme. Avec le plus complet dédain du sentiment, il a le regret obscur et violent du sentiment ; et il trompe son regret en aimant, sans vouloir se l'avouer, celui qui est son fils. Dans *le Duel*, il y a des idées, mais les idées sont vivifiées par de la passion ; elles sont vécues et non pas discutées.

Il n'y a d'ailleurs pas contraste entre ces comédies graves et les comédies gaies. Des pièces comme *le Prince d'Aurec*, *Viveurs*, forment transition. Le monde du plaisir y est peint avec pittoresque. Ce que les gens de plaisir tiennent pour le plaisir y est évoqué joyeusement. Mais ils y sont jugés sans indulgence. De même, dans les comédies légères et dans les dialogues joyeux, le moraliste transparaît clairement sous l'amuseur et l'homme d'esprit. Divertissante et « boulevardière », l'œuvre n'est jamais tout à fait frivole.

La comédie légère et les dialogues. — La partie la plus originale de l'œuvre de Lavedan, du moins celle qui a fait sa réputation, est pourtant celle qui ne semble qu'un badinage ; des dialogues ou recueils de dialogues où conversent soit des fêtards, soit des oisifs riches ; des pièces joyeuses qui évoquent leur frivolité, l'incohérence de leur cervelle, où la mode, le snobisme, l'égoïsme, l'ennui, quelques géné-

rosités instinctives, quelques élégances, se mêlent en un tourbillon menu. Marionnettes qui ont les gestes automatiques des marionnettes ; vraies cependant, car la vie riche, oisive et vaine est celle de marionnettes. Elles dialoguent dans un style pittoresque qui est l'argot du grand monde, d'un certain grand monde, ou un arrangement merveilleusement adroit de cet argot. Enfin ces marionnettes sont spirituelles, par l'art discret avec lequel Lavedan les fait jouer, en gardant la mesure exacte entre la satire sévère et la charge bouffonne. Compromis pittoresque entre la comédie de mœurs et la farce.

R. DE FLERS ET G.-A. DE CAILLAVET

Robert de Flers (1872-1927) ; Gaston Arman de Caillavet (1870-1915). *Les Sentiers de la vertu* (1903) ; *Miquette et sa mère* (1906) ; *l'Éventail* (1907) ; *le Roi* (1908) ; *le Bois sacré* (1910) ; *Primerose* (1911) ; *l'Habit vert* (1912), etc. Opérettes bouffes : *le Sire de Vergy* (1903) ; *M. de La Palisse* (1904), etc.

La comédie satirique et psychologique. — Bien qu'ils aient fait jouer des comédies sérieuses (*l'Éventail*, *Primerose*, etc.), R. de Flers et G. de Caillavet n'ont rien écrit d'aussi grave que *le Marquis de Priola*, *le Duel* ou même *Viveurs*. Ils n'ont voulu être le plus souvent que des amuseurs. Mais on a pu chercher, sous leurs amusements, des intentions profondes et de graves desseins, y discerner « un arrière-goût d'amertume et de pessimisme ». Ce goût y est certainement bien subtil, et la plupart des spectateurs ne l'y trouvent pas. Il est certain cependant que les auteurs badinent sur des sujets qui ne sont pas toujours du badinage. Qu'ils s'amuse de perversités ingénues ou d'ingénuités curieuses de ne plus l'être, cela ne tire guère à conséquence. Mais ce sont les soutiens mêmes de la société traditionaliste et bourgeoise qu'ils se divertissent à ébranler, suffisamment pour qu'elle tremble, pas assez pour qu'on craigne de la voir crouler : hypocrisies et réussites de la fausse littérature et de la fausse gloire qui donne, tout de même, les satisfactions de la gloire (*l'Habit vert*) — ; sottises prétentieuses et néant affairé d'une administration qui n'est que paperasserie, paresse et corruption (*le Bois sacré*) — ; mensonges, vilenies, stupidités d'une politique qui n'est qu'arrivisme et clientèles (*le Roi*), etc... Il y a dans ces satires trop de jovialité pour qu'on ne s'en aille pas en pensant que le mal est exagéré. Mais il reste

pourtant une inquiétude : le soupçon qu'après avoir ri, il faudrait se méfier, juger, combattre. La comédie légère est plus qu'un divertissement : elle tend vers la satire.

La comédie spirituelle. — Mais c'est tout de même, avant tout, de la joie et de l'esprit. De Flers et Caillavet n'ont pas eu, assurément, l'intention d'y peindre des caractères profonds. Un certain nombre de leurs comédies ont d'ailleurs été écrites pour mettre en relief le talent d'acteurs et d'actrices choisis à l'avance : Brasseur, Max Dearly, Prince, Ève Lavallière, que le public était accoutumé à retrouver semblables à eux-mêmes. La comédie devenait ainsi une sorte de comédie à « masques », comme les comédies d'Arlequin, Mascarille, Jodelet, au XVIII^e siècle : masque du jeune homme timide, candide et ahuri, de l'ingénue libertine ou de la libertine ingénue, du noceur sans malice et généreux. Mais ces masques gardent malgré tout une vérité humaine, tout comme Arlequin, Scapin ou Mascarille. Et la nécessité même de leur caractère rend plus aisé et plus divertissant le jeu de l'esprit. Il y a toutes les sortes d'esprit dans ces comédies vaudevilles : esprit de situation par les rencontres, à la fois imprévues et naturelles, des événements — ; esprit de réparties — ; esprit de mots. Il y en a aussi de toutes les nuances, depuis l'esprit le plus fin jusqu'au plus populaire. Surtout la joie et l'esprit y sont mesurés avec un art subtil qui devient vraiment de l'art. La satire est tempérée par l'indulgence, le scepticisme par une sentimentalité gracieuse et tendre, la fantaisie vagabonde par des retours de naturel et de vérité ; l'esprit est surveillé par un goût très sûr qui l'arrête aux barrières de la préciosité et de la trivialité. Pièces « parisiennes », dans ce que le mot suggère de plus inimitable et de plus harmonieux.

TRISTAN BERNARD

Tristan Bernard (né en 1866). *L'Anglais tel qu'on le parle* (1899) ; *Triple-patte* (1905) ; *le Poulailler* (1908) ; *le Danseur inconnu* (1909) ; *le Petit Café* (1911), etc. Tristan Bernard a publié un grand nombre de contes, fantaisies, romans, où l'on retrouve la même inspiration que dans ses comédies : *Mémoires d'un jeune homme rangé* (1899) ; *Un mari pacifique* (1901) ; *Deux amateurs de femmes* (1908).

Lire : L. TREICH, *l'Esprit de Tristan Bernard* (1925).

La psychologie de Tristan Bernard. — Les pièces de Tristan Bernard ne sont pas moins amusantes ; elles le sont autrement. Ce sont aussi des pièces le plus souvent satiriques. Leur satire touche, il est vrai, à de moins graves sujets. Elle ne met pas en cause les principes de la société et les arcanes de la politique ; mais elle est, au fond, plus amère et plus résignée. Le monde, dans ces comédies, est amusant parce qu'il est le monde du hasard et de l'absurdité. Il y a des gens sages, prudents, vertueux ; et il y en a d'autres qui sont insouciantes et qui suivent avec une paisible sérénité la pente de leurs défauts. Mais la sage absurdité des hasards berne à chaque instant les sages et sauve les fous. D'ailleurs les sages et les vertueux ne sont sages et vertueux que parce qu'ils croient l'être et s'efforcent de nous le faire croire. Sous leur apparente austérité se cachent des calculs sournois ou la paresse de vivre et d'oser. Tristan Bernard est une sorte de *La Rochefoucauld* bourgeois, non pas occupé, dans un noble salon, à disséquer les grandes passions et les hautes vertus, mais ruminant, dans sa barbe, sur les vertus et les vices médiocres de tout le monde. Dans ce jeu baroque de la vie il se prend de sympathie pour un personnage qui revient sans cesse, sous dix costumes, dans son théâtre, pour celui qu'on appelait, au XVIII^e siècle, « l'Irrésolu » et qu'il baptise Triplepatte. Triplepatte est en apparence aussi embarrassé pour vivre qu'un homme à trois jambes pour marcher ; ce sont les événements qui le poussent, et comme ces événements ont l'incohérence normale de la vie, il est jeté de hasard en hasard jusqu'au hasard qui arrange les choses aussi bien, et mieux peut-être, que la volonté et la prévoyance. Triplepatte-l'Irrésolu a d'ailleurs, plus ou moins, deux qualités : celle de ne pas croire à la sagesse (son indécision naît de la conscience qu'il a de l'absurdité de toute décision), et celle d'être sincère envers lui-même, de renoncer à tous les mensonges par lesquels on se donne l'illusion d'être énergique, clairvoyant, désintéressé.

L'esprit de Tristan Bernard. — Cette psychologie et ce pessimisme nonchalant auraient pu donner des pièces de caractère, grises, réalistes, des pièces de Becque sans la rudesse du théâtre de Becque. Mais ce réalisme est transformé par l'esprit de Tristan Bernard. C'est un esprit fort original, plus aisé, comme tout ce qui est spirituel, à goûter qu'à ana-

lyser. On y trouve les formes traditionnelles de l'esprit français, l'esprit brillant, l'esprit de mots ; on y rencontre l'humour qui exprime gravement des choses frivoles, et par des badinages les choses sérieuses. Mais tout cela est comme dilué dans une aimable et pittoresque nonchalance. Les personnages semblent toujours ne l'avoir pas fait exprès ; les événements y surviennent, par cas fortuit. L'esprit de Tristan Bernard ressemble à ses personnages et à ses événements ; il survient sans qu'on l'attende, parfois sans qu'on le remarque clairement, comme s'il n'était qu'un bienheureux hasard. Ce n'est pas l'esprit à facettes des gens d'esprit, la pointe finement aiguisée du satiriste, ni le comique profond d'un Molière, ni le comique modelé d'un Anatole France. C'est la boutade ou c'est moins encore, le pittoresque et la jovialité de la vie qui, étant souverainement capricieuse, s'offre, parmi bien d'autres, le caprice d'être spirituelle.

LA FARCE

G. COURTELINE

Georges Courteline (né en 1858) a écrit des contes (dont il a mis plusieurs au théâtre) : *les Gaietés de l'escadron* (1886) ; *le Train de 8 h. 47* (1888) ; *Messieurs les Ronds de cuir* (1893) ; et de brèves comédies-farces : *Boubouroche* (1895) ; *M. Badin* (1897) ; *Théodore cherche des allumettes* (1897) ; *le Commissaire est bon enfant* (1899) ; *le Gendarme est sans pitié* (1899) ; *la Paix chez soi* (1903), etc.

Toute cette littérature spirituelle, d'Anatole France à Tristan Bernard, en passant par Lavedan ou de Flers et Caillavet, reste une littérature de bonne compagnie ; on n'y entend que par exceptions les éclats de la verve populaire. La tradition de la farce resta prospère au ^{xvii}e siècle ; elle survit au ^{xviii}e siècle, parce qu'il est alors de mode, pour les gens du monde, de s'encanaïller et de faire un succès aux contes poissards ou aux « parades » populacières et ordurières. Puis le romantisme et le réalisme l'excluent à nouveau de la littérature ; le naturalisme tente des sortes de farces sérieuses qui n'ont guère qu'un succès de scandale. C'est G. Courteline qui a ressuscité le genre.

Qui dit farce dit mensonge et vérité. Mensonge, parce que si la peinture était fidèle on aurait le conte, le roman ou la comédie de mœurs. Vérité, parce que, si la fantaisie de l'écrivain créait de toutes pièces la caricature, elle ne serait

qu'un monstre informe et non pas une expression divertissante de la vie. La comédie légère, le conte humoristique atténuent la caricature et se tiennent pour ainsi dire à la surface de la vie ; l'œuvre passe ainsi, par sinuosités insensibles, de la fantaisie à la vérité, de la vérité à la fantaisie et son charme tient à cette incertitude. La farce, au contraire, est puissante lorsque l'écart est profond entre l'image comique de la vie et la vie et lorsque, cependant, par le choix des thèmes, par l'art instinctif ou calculé du conteur, plus la fantaisie semble énorme, plus sa vérité symbolique semble profonde. Courteline a excellé dans ces sortes de mascarades vraies.

La bouffonnerie est poussée à ses limites extrêmes. Ses personnages sont, le plus souvent, merveilleusement ineptes ou grossiers avec délices. Leurs aventures accumulent tous les hasards du vaudeville, toutes les cocasseries des parades de cirque. Leur psychologie est généralement élémentaire et réduite à quelques traits de crédulité, d'inconscience, d'outrecuidance, à quelques manies sommaires et despotiques. Mais justement, ces crédulités, inconsciences, outrecuidances et manies sont si bien choisies et exprimées avec une si vigoureuse précision qu'elles semblent le symbole des plus incurables sottises et des plus inévitables misères de l'esprit et de la destinée des hommes. Boubouroche, c'est la « bonté d'homme » bernée par la « ruse de femme », et si Boubouroche n'est qu'un niais, on n'est plus sûr, en sa présence, que tout amoureux ne soit pas un niais. Lidoire et Biscotte ne sont que de pauvres dragons stupides et affolés. Mais l'enchaînement de leurs mésaventures est tel qu'il semble l'image caricaturale des acharnements tragiques du Destin. Ils les subissent dans leur âme obscure, comme Œdipe les siens. Le style et la construction des contes, dialogues ou pièces de Courteline ont la même vertu : verve populaire et, quand il le faut, populacière, grosses ficelles de la farce traditionnelle ; mais tous ces excès sont mesurés par un goût très sûr et la farce y garde une sorte d'élégance cachée.

Il serait malaisé de ne pas classer les romans et contes de Pierre MILLE (né en 1865. *Sur la vaste terre*, 1903 ; *Barnavaux et quelques femmes*, 1908 ; *Caillou et Tili*, 1911 ; *le Monarque*,

1914 ; *le Bol de Chine*, 1920, etc.) parmi les œuvres aimables et fantaisistes. Ses héros, Barnavaux, le Monarque, sont de joyeux bougres dont toute la sagesse consiste à suivre leur caprice ou leur instinct, en laissant à la destinée le soin d'arranger les choses. Et la destinée les arrange, presque toujours, avec une bonne grâce imprévue et divertissante. Caprices et hasards sont contés avec une aisance spirituelle ; une comédie bouffonne ou une farce élégante naît des combinaisons complaisantes du sort, de la bonne humeur du héros, de l'humour du conteur. Mais ce sont, en même temps, des œuvres solides et parfois profondes. Leur ironie et leur jovialité ne sont que l'expression d'une sagesse. Pierre Mille enseigne les leçons de la vie, d'une vie dégagée des prudences étroites, des traditions étouffantes, des règles aveugles. Ce sont, souriantes ou ironiques, des leçons de confiance, de bon sens audacieux et optimiste. L'esprit n'y est pas amer et sceptique ; la pitié, l'amour des cœurs tendres et généreux y frémissent discrètement. Surtout ces contes sont construits et écrits avec une vigueur et une élégance toutes classiques. L'action y est sobre et rapide, le pittoresque à la fois discret et intense.

Francis DE MIOMANDRE (né en 1880) a publié des romans qui sont des aventures mélancoliques et graves et qu'enveloppe une atmosphère d'émotion tendre et de poésie cachée (*l'Aventure de Thérèse Beauchamps*, 1914). Mais F. de Miomandre s'y amuse aux caprices et aux fantaisies de la vie comme il s'attache à ses grâces et à ses misères (le grand amour de Thérèse Beauchamps, pathétique, est pour un Chinois). En gardant toujours un sens aigu des réalités, il s'est tourné de plus en plus vers l'ironie et le divertissement. Il n'a renoncé ni à la poésie, ni à l'émotion. Son esprit n'est jamais amer et son ironie n'est jamais sèche. Mais il laisse à d'autres le goût d'une vérité stricte ou d'un pathétique complaisant. Il fait danser seulement avec une grâce spirituelle les marionnettes de la vie, les fantoches allègres de menues comédies de mœurs ou de caractère (*Écrit sur de l'eau*, 1908 ; *le Veau d'or et la vache enragée*, 1917 ; *le Greluchon sentimental*, etc.).

Les romans et contes « gais » sont extrêmement nombreux et beaucoup sont spirituels. Citons ceux de Jean AICARD (1848-1921), qui a publié un grand nombre de romans romanesques, aimables, mais dont les meilleures œuvres évoquent, non sans

esprit, un bohème provençal (*Maurin des Maures*, 1908 ; *l'Illustre Maurin*, 1908).

Paul ARÈNE (1843-1896), chroniqueur fort spirituel, dont beaucoup de romans ont une verve élégante et pittoresque (*Jean des Figues*, 1868 ; *la Chèvre d'or*, 1889 ; *Contes choisis*, 1896, etc.).

Michel PROVINS (né en 1861), dont les dialogues, sans être ni très profonds, ni très fins, ont du pittoresque et du mouvement (*Dialogues d'amour*, 1907 ; *l'Art de rompre*, 1912, etc.).

P.-J. TOULET (1868-1920). Des poèmes brefs, alertes, avec des images éclatantes et sobres (*les Contrerimes*, 1920). Une observation aiguë et amère des sottises et des vices. Le sens profond et tendre de la poésie des apparences. Tout cela se mêle harmonieusement dans des romans à la fois lyriques et ironiques, réalistes et parés de grâces, d'un style brusque et harmonieux (*la Jeune Fille verte*, 1920 ; *les Contes de Behan-zigue*, 1923 ; *les Demoiselles La Mortagne*, 1924, etc.).

Parmi les générations plus jeunes :

André BIRABEAU, auteur de contes et comédies d'une ironie souriante et souple (*le Bébé barbu*, 1920, etc.).

Hervé LAUWICK, chroniqueur spirituel, conteur alerte et pittoresque (*le Monsieur qui suit une femme*, 1926, etc.).

René BIZET (né en 1887). Des romans et des contes graves et dramatiques. Mais aussi des fantaisies spirituelles qui s'amuse de la vie et de ses frivolités élégantes et pittoresques (*la Bouteille de Whisky*, 1921 ; *Avez-vous vu dans Barcelone ?* 1925, etc.).

Georges DE LA FOUCHARDIÈRE a écrit des romans d'une verve joviale qui ont rendu célèbre le type, d'ailleurs divertissant et vivant, de « Bicard dit le Bouif ».

Alexandre ARNOUX (né en 1884). Des romans fantaisistes où s'unissent une philosophie subtile et sceptique, une ironie amère et tendre, une imagination vagabonde et un style à la

fois pittoresque et sobre (*Abisag ou l'église transportée par la foi*, 1918 ; *la Nuit de Saint-Barnabé*, 1921, etc...). Une sorte de féerie joyeuse et symboliste (*Huon de Bordeaux*, 1923).

Charles DERENNES (né en 1882). Des vers où se mêlent, harmonieusement, des influences parnassiennes, symbolistes, et celles de l'école romane (*la Tempête*, 1906 ; *le Livre d'Annie*, 1920, etc.). Des histoires de bêtes, pleines d'une observation minutieuse, vivante, savoureuse (*Vie de Grillon ; la Chauve-souris*). Plusieurs romans de galanteries aimables, spirituelles, dont la frivolité est rachetée par la justesse de l'observation et la grâce du style (*l'Amour fessé*, 1906 ; *les Caprices de Nouche*, 1909, etc.).

Raymond ESCHOLIER. D'amusantes histoires, d'un romanesque sobre et fin, contées avec une bonne humeur, une ironie ou une mélancolie légères et une élégance de style qui en font des œuvres d'art (*Dansons la trompeuse*, 1919 ; *Canteigril*, 1921 ; *Quand on conspire*, 1925, etc.).

Léon LAFAGE. Contes joviaux, mais dont la jovialité est toujours mesurée avec un goût très sûr et dont l'allégresse cache de pittoresques études de mœurs (*la Chèvre de Pescadoire*, 1908 ; *le Bel Écu de Jean Clochepin*, 1911, etc.).

Tristan DERÈME (né en 1889). Des poèmes et des essais. Poésie toute nourrie des traditions classiques, de réminiscences avouées de Marot, de Théophile, de La Fontaine. Poésie ironique et fantaisiste qui chante la pipe et les escargots. Essais qui sont des méditations également ironiques et fantaisistes et où Théodore Decalandre ressemble à l'abbé Jérôme Coignard comme un frère. Et, en même temps, une « flûte mélancolique » subtile et savante qui chante, avec la pipe et les escargots, « l'ombre et les roses transitoires..., l'azur, l'amour et les étoiles », et où l'on devine un « douloureux tourment » de tendresse et de beauté (*la Flûte fleurie*, 1913 ; *la Verduce dorée*, 1922 ; *l'Enlèvement sans clair de lune*, 1925).

Alfred CAPUS (1857-1922). Des comédies : *la Veine*, 1901 ; *la Petite Fonctionnaire*, 1901 ; *les Deux Écoles*, 1902 ; *M. Piégeois*, 1905 ; *les Passagères*, 1906 ; *l'Oiseau blessé*, 1908, etc.). Capus a écrit en outre un certain nombre de romans moins

brillants que ses comédies, mais où l'analyse des âmes et la peinture des mœurs ont une simplicité, une sobriété et une vérité pittoresque qui en font des œuvres originales et vivantes : *Années d'aventures* (1895) ; *Robinson* (1910), etc. Les comédies ont obtenu de très vifs succès. Elles le doivent à quelques raisons qui ne prouvent pas nécessairement du talent. Elles avaient et elles mirent à la mode un optimisme facile. Elles tendaient à prouver que « tout s'arrange » et qu'il suffit d'attendre la « veine » sans se donner beaucoup de mal, et même sans se donner la peine d'être très honnête ou du moins honnête à la façon traditionnelle. Elles prodiguaient l'esprit « boulevardier » qui n'était pas toujours le plus fin. Elles étaient machinées avec une adresse un peu trop calculée dont les effets n'étaient pas toujours très neufs. Mais elles étaient pourtant adroites, bien construites, avec cet art du théâtre qui n'est pas nécessairement un artifice. Faciles, elles avaient les mérites, qui ne sont pas toujours médiocres, de la facilité : la clarté, l'aisance, le charme. Enfin il serait fort injuste de n'y pas reconnaître de la vérité et de la vie. Capus n'a pas seulement écrit *la Veine*, ou même *la Petite Fonctionnaire*, *les Deux Écoles*, dont le badinage est souvent, d'ailleurs, une image des mœurs exacte et divertissante. *Monsieur Piégeois*, *l'Oiseau blessé*, etc., posent de plus graves problèmes et font vivre des âmes moins frivoles et plus humaines.

Parmi les auteurs de comédies légères, les uns se sont tenus plus près de la comédie d'observation, les autres ont écrit des vaudevilles ou des comédies vaudevilles. Citons parmi les premiers :

Jacques NORMAND (né en 1848). Des poèmes aimables et élégants. Des romans alertes et fins. Des comédies ingénieuses et spirituelles (*l'Amiral*, 1880 ; *Musotte*, 1891, etc.).

Paul GAVAILT (né en 1866). De nombreux et plaisants vaudevilles qui ont fait la joie de plusieurs générations et dont certains sont plutôt des comédies bouffes, plus fines (*l'Enfant du miracle*, 1903 ; *Ma tante d'Honfleur*, 1914, etc.). Des comédies légères, joyeuses comme des comédies bouffes qui ont de la grâce et de la vérité et dont plusieurs ont eu des succès éclatants (*Mademoiselle Josette ma femme*, 1906 ; *la Petite Chocolatière*, 1909, etc.).

FRANC-NOHAIN (né en 1872). Des opérettes et comédies bouffes fort divertissantes. Des poèmes ironiques et bouffons où la fantaisie du rythme et de l'image mêle, avec une verve savoureuse, le réalisme et la fantaisie (*le Kiosque à musique*, 1922).

Pierre VEBER (né en 1869). Des chroniques innombrables et brillantes. Des romans alertes et vivants et des dialogues spirituels (*l'Aventure*, 1897 ; *les Rentrées*, 1912, etc.). Une cinquantaine de pièces, toutes adroites, pittoresques et animées, qui vont du vaudeville et de l'opérette à la comédie sentimentale (*Que Suzanne n'en sache rien*, 1899 ; *la Gamine*, 1911, etc.).

Alfred SAVOIR (Polonais). Des comédies légères qui ont infiniment d'esprit et de pittoresque et même, à travers leur fantaisie, un pathétique juste et humain (*Banco*, 1922 ; *la Couturière de Lunéville*, 1923).

Hugues DELORME (né en 1868), poète dont les badinages ont une aisance spirituelle et qui a fait jouer des vaudevilles, féeries, « pochades », qui ont de la verve et de la grâce (*l'Homme rouge et la femme verte*, 1907).

Il faut mettre à part des auteurs qui ont tenté des comédies satiriques plus âpres :

René BENJAMIN (né en 1885) : *les Plaisirs du hasard* (1922), etc.

CROMMELYNCK (Belge), qui a tenté des farces à la fois symboliques et brutales (*le Cocu magnifique*).

Jules ROMAINS. Outre ses drames (voir p. 82), il a fait jouer des sortes de farces vraies où l'outrance de la caricature reste si proche de la vérité qu'on ne songe plus à discerner la farce de la vie (*M. le Trouhadec saisi par la débauche*, 1923 ; surtout *Knock ou le Triomphe de la médecine*, 1923, dont le durable succès a consacré la bouffonnerie cruelle et sûre).

L'œuvre de Sacha GUITRY (né en 1881) est, elle aussi, malaisée à classer. Du talent, de la facilité, on pourrait dire le génie de la facilité, tant on ne sait si cette improvisation est une grâce ou fait regretter la longue patience du génie. Talent qui d'ailleurs se renouvelle sans cesse avec la même surprenante fantaisie et le même tour inimitable. Des vaudevilles et comédies

vaudevilles (*la Prise de Berg-op-Zoom*, 1912, etc.) ; des comédies musicales, comédies en vers (*l'Amour masqué*, 1923, etc.) ; des comédies de caractère (*Mon père avait raison*, 1919, etc.) ; de vigoureuses et vivantes évocations du passé (*Pasteur*, 1909 ; *Debureau*, 1918, etc.).

Parmi les vaudevillistes :

Georges BERR (né en 1867), qui a écrit, d'ailleurs, en même temps que d'adroits vaudevilles ou comédies vaudevilles (*l'Escapade*, 1904), d'intéressantes comédies sérieuses (*l'Irrésolu*, 1903, etc.).

Alexandre BISSON (1848-1912). D'innombrables vaudevilles dont plusieurs ont eu des représentations sans nombre (*les Surprises du divorce*, 1888 ; *la Famille Pont-Biquet*, 1892, etc.).

Georges FEYDEAU (1862-1921), dont les vaudevilles ont fait presque tous de prodigieuses fortunes et dont quelques-uns, comme les farces de Courteline, sont en même temps de joyeuses calembredaines et des images suggestives de la vie (*la Dame de chez Maxim's*, 1899 ; *Occupe-toi d'Amélie*, 1908 ; *On purge Bébé*, 1910, etc.).

Léon GANDILLOT (1862-1912). *Les Femmes collantes* (1886) ; *le Sous-préfet de Château-Buzard* (1893), etc.

Maurice HENNEQUIN (1863-1926), dont beaucoup de vaudevilles ont eu de brillantes carrières (*Vous n'avez rien à déclarer*, 1906, etc.).

Yves MIRANDE (né en 1876). Comédies fantaisistes, comédies musicales qui sont alertes et qui ont plu (*Pour vivre heureux*, 1912 ; *Ta bouche*, 1922, etc.).

Enfin il faut au moins citer la farce scolaire qu'Alfred JARRY (1873-1907) avait écrite dans une sorte de gageure d'absurdité caricaturale, mais qui atteint, par cette absurdité même, une sorte de grandeur symbolique : *Ubu roi* (1896).



CHAPITRE V

LA RAISON CRITIQUE

Les écrivains, romanciers, dramaturges, poètes, critiques et les philosophes mêmes que nous avons étudiés jusqu'ici nous ont entraîné presque tous assez loin de l'idéal raisonnable que le *xvii^e* siècle avait façonné, que le *xviii^e* siècle avait développé et que les doctrines d'un Taine ou d'un Berthelot avaient élargi et adapté à la science moderne. Après la « faillite de la science », écrivains et penseurs ont été volontiers vers deux sortes de vérités : les vérités d'intuition ou du cœur et les vérités de l'art ou la beauté. Ces sortes de vérités n'ont rien à voir avec les vérités rationnelles qui s'appuyaient au *xvii^e* siècle sur les « idées claires », au *xix^e* siècle sur les idées claires et sur les faits scientifiques. Pourtant les vérités rationnelles n'ont pas cessé d'avoir leurs croyants. Avec moins d'ambition, des critiques, des historiens et même des gens de lettres sont restés fidèles à des traditions qui ne sont pas seulement françaises, qui sont humaines, mais auxquelles la pensée française a donné quelques-unes de ses formes les plus sûres.

LE THÉÂTRE ET LE ROMAN D'IDÉES

Ce théâtre et ce roman ne sont pas nécessairement rationalistes. Ils n'enseignent pas, comme Voltaire ou Diderot, que la vie humaine et la société seraient organisées pour le mieux si elles étaient dirigées par des philosophes raisonnables. Ils enseignent encore bien moins, comme Taine ou Zola, que les seules vérités sont dans la science et qu'on trouvera un jour dans la science l'explication et la règle de tout. Nous aurions donc pu étudier P. Hervieu et Curel dans notre chapitre sur l'humanisme ou même, pour Curel, dans celui de la faillite de la science. Mais ce sont tout de même des œuvres raisonnables parce que ce sont des œuvres de discussion critique, où l'on pose des problèmes et où l'on tente de les résoudre non par un acte de foi, mais « en éclairant l'intelligence ».

PAUL HERVIEU

Paul Hervieu (1857-1915). Ses principales pièces sont : *les Tenailles* (1893) ; *la Loi de l'homme* (1897) ; *la Course au Flambeau* (1901) ; *le Dédale* (1903) ; *le Réveil* (1905). Il a écrit également des romans ou nouvelles vigoureux, mais qui manquent d'aisance. Le plus intéressant est *l'Armature* (1895).

Les idées de P. Hervieu. — Les pièces de P. Hervieu ne sont pas des pièces à thèse. Il n'y a pas de dissertations, à peine des discussions ; pas de moraliste mondain ou de sage chargé de commenter les événements. Les idées tiennent moins de place matérielle dans l'œuvre que dans beaucoup de comédies d'Alexandre Dumas fils. Mais elles dominent tout le drame ; on les sent partout invisibles et présentes. La pièce n'a pas pour but de faire vivre devant nous les conflits généraux des passions humaines, amour, jalousie, égoïsme, cupidité, etc., ni même certains conflits momentanés ou certaines formes de mœurs. Elle est l'illustration, par un exemple, d'un problème d'idées ou de vie sociale. La société est fondée sur la famille, la famille sur le mariage, ou indissoluble, ou difficile à dissoudre. Même si la dissolution est légalement possible, les liens qui attachent les parents l'un à l'autre, ne fût-ce que par l'enfant et par l'opinion, sont si étroits qu'on ne saurait les dénouer (*les Tenailles*). Dans la société du mariage, un chef est peut-être nécessaire. Depuis une lointaine antiquité, c'est l'homme qui est le chef ; la femme n'est dans certains cas qu'une esclave. L'homme doit-il et peut-il conserver cette domination ? (*la Loi de l'homme*). Dans la famille, par une sorte de loi naturelle, les parents aiment leurs enfants plus que leurs propres parents. Des conflits cruels peuvent naître lorsqu'il faut choisir entre ses parents et ses enfants (*la Course du Flambeau*). Tous ces drames sont bien des drames d'idées, parce qu'ils nous intéressent à la solution abstraite du problème autant qu'à la destinée personnelle des personnages qui le posent. Les titres mêmes des pièces, *les Tenailles*, *la Loi de l'homme*, *le Dédale*, *la Course du Flambeau* symbolisent ce caractère.

La mise en œuvre dramatique. — Mais P. Hervieu a bien compris qu'une pièce de théâtre n'était pas une conférence. Il a essayé d'éviter, et il a évité dans une certaine mesure les défauts qu'on avait reprochés aux pièces sociales ou philo-

sophiques de Dumas fils. Sans doute, il n'a pas toujours su donner à ses personnages une vie véritable. Leur psychologie est un peu sommaire. Ils sont ce qu'ils sont, entêtés dans leurs vertus, leurs instincts ou leurs vices et se contentent de se heurter furieusement les uns aux autres. Il n'ont aucune de ces nuances, aucun de ces « dessous » chers à la psychologie moderne. Ils sont pourtant vrais et surtout dramatiques. Ils représentent des formes simples mais éternelles et toujours émouvantes du caractère humain : l'égoïsme autoritaire, la satisfaction tyrannique de soi, la révolte des cœurs opprimés et méconnus, le sacrifice des mères pour leurs enfants, etc... Surtout ils l'expriment non par des discussions, mais par des actes ; s'ils sont des idées, ils sont ce que le philosophe Alfred Fouillée appelait des « idées, forces ». Ainsi le drame est un drame parce qu'il est action, parce qu'il nous passionne, non pour la solution théorique du problème, mais pour les décisions qui vont tenter de le résoudre.

Paul Hervieu a multiplié cette force agissante de ses drames par la forme qu'il leur a donnée. Il les a réduits, très souvent, à la simplicité d'une tragédie classique. Le décor et la mise en scène n'y jouent aucun rôle. Certaines de ses pièces obéissent presque aux lois de l'unité de lieu et de temps. Elles sont même, à certains égards, plus dépouillées, plus réduites à quelques répliques et quelques gestes essentiels que les tragédies classiques. Les tragédies classiques comportent des discours, monologues, tirades qui sont des repos dans l'action ; les personnages d'Hervieu ne prennent pas le temps de réfléchir, ou ils le prennent hors de la scène ; ils prennent à peine celui de discuter. Ils se précipitent vers des actes. Cette sobriété, cette sorte de tension dramatique a fait le succès très vif des pièces d'Hervieu. Elles ont plu, vers 1895, à ceux que ne satisfaisaient ni les tableaux du théâtre réaliste et naturaliste, ni le théâtre lyrique, ni les obscurités du théâtre symboliste. On l'a saluée comme une sorte de renaissance classique.

FRANÇOIS DE CUREL

F. de Curel (1854-1928) appartient à une famille aristocratique et riche. Il a passé une partie de sa vie dans les forêts des terres familiales, en Lorraine. Ses principales pièces (dont plusieurs ont d'ailleurs été revisées lors des reprises) sont : *l'Envers d'une sainte* (1892) ; *les Fossiles* (1892) ; *le Repas du Lion* (1897) ; *la Nouvelle Idole* (1899) ; *la Fille sauvage* (1902) ; *l'Âme en folie* (1919) ; *la Comédie du génie* (1921), etc.

Les idées de F. de Curel. — Le retentissement passionnel des idées. — F. de Curel a toujours protesté vivement contre la tendance des critiques à tenir ses pièces pour des pièces à thèses ou même pour des pièces d'idées. « Mes pièces ne soutiennent pas de thèses. Il n'y a guère eu que les médecins à croire que *la Nouvelle Idole* était une pièce à thèse. » Protestations légitimes. On sent très bien que les œuvres n'ont pas dû être construites dans la méditation du cabinet, entre des livres de droit, de physiologie et de sociologie, mais là où Curel nous dit qu'elles ont été conçues : *la Fille sauvage*, dans la forêt de Vigy, près de Metz ; *le Repas du Lion*, dans les brandes et futaies de son domaine, dans l'hallucination d'une « imagination déchaînée ». L'imagination a si bien été la créatrice, et non la réflexion, que ses pièces restent toutes pleines de lyrisme et de poésie. Ses héros sont lui, du moins, une partie de lui, très souvent : des chefs ou des caractères de chefs, réfugiés loin de la médiocre vie moderne, dans de hautaines solitudes. L'émouvante splendeur de ces solitudes les enveloppe sans cesse. L'âme des hommes y est confrontée avec l'âme obscure et magnifique qui fait vivre et se multiplier les rameaux des forêts et les bêtes des bois.

Plus clairement encore, si les pièces de Curel mettent en scène des idées, elles ne soutiennent pas de thèse ; car en posant les problèmes elles n'en donnent pas la solution. *Le Repas du lion* choisit si peu entre la démocratie socialiste et le gouvernement des forts que le dénouement a été transformé. Ce n'est pas, dit Curel, une « pièce sociale », c'est une pièce psychologique ; et il corrige, pour la vérité psychologique et non pour la vérité sociale. *La Nouvelle Idole* reprend le débat entre la foi dans la science et la foi ; *la Fille sauvage*, entre le progrès social par la civilisation scientifique et industrielle et le bonheur social par une vie réduite à des instincts élémentaires. Curel ne se prononce certainement pas pour la science, bien que ses savants soient sympathiques ; mais il ne choisit ni la foi ni le retour à la vie sauvage, car il n'est ni un croyant ni un disciple de Rousseau. Pour lui ces problèmes d'idées ne sont que des problèmes de la vie ; les doctrines et les systèmes sont au fond l'expression des besoins, instincts et passions de la vie. C'est ainsi que les thèses touchent Curel. Elles l'intéressent quand elles sont de la passion, quand elles se prolongent en émotions. Ses pièces seront donc des pièces de passions. « Elles notent,

dit Curel, le retentissement de certaines idées dans la conscience humaine. » Les idées attirent le Félix Dagrenat de *la Comédie du génie* « beaucoup moins que les orages qu'elles soulèvent dans les âmes ».

Le drame des idées dans les pièces de F. de Curel. — Ce sont donc bien des pièces orageuses et par là des pièces dramatiques. Par leur lyrisme, par le pathétique de leur action, par cette vérité humaine, les œuvres de Curel sont vivantes, presque toujours, et ne sont pas des drames philosophiques. Mais ce ne sont pas non plus des pièces psychologiques, des études de mœurs. Elles donnent constamment l'impression d'être à la fois des images de la vie et des méditations sur la vie. Les personnages sont en même temps des êtres qui vivent, hésitent, souffrent, et des symboles. Jean de Miremont n'est peut-être, comme le dit Curel, qu'un homme parmi les hommes, « qui porte, comme une meule attachée à son cou, l'écrasant fardeau d'un vœu contraire à ses inclinations » ; mais, que l'auteur le veuille ou non, il est, avec son beau-frère Georges Boussard, le symbole d'une âme de chef que la civilisation moderne destine à être un chef d'industrie. Curel reconnaît lui-même que *la Fille sauvage* symbolise les quatre étapes de l'humanité : l'état sauvage — l'état de foi — l'état rationaliste — l'état anarchique. Bien que Curel refuse de choisir et de prévoir l'avenir, il nous pousse à chercher et à prévoir. Ses pièces sont bien, comme il le veut, des batailles d'hommes, mais elles sont aussi des batailles d'idées. C'est là ce qui fait et l'originalité profonde de son théâtre et certains de ses défauts, ou du moins certaines de ses singularités dramatiques.

Eugène BRIEUX (né en 1858. *Blanchette*, 1892 ; *les Bienfaiteurs*, 1896 ; *le Berceau*, 1898 ; *la Robe rouge*, 1900 ; *les Remplacantes*, 1901 ; *les Hanneçons*, 1906 ; *Simone*, 1908, etc.). Ses pièces ont moins de puissance philosophique et poétique que celles de François de Curel. Elles étudient des problèmes pratiques de la vie sociale, et non pas des questions spéculatives et profondes. Elles veulent nous donner des conseils pour agir plutôt que des thèmes de méditations. Conseils fort judi-

cieux, mais qui ont souvent l'air de sermons. Des pièces comme *les Remplaçantes*, *les Avariés*, etc., sont des démonstrations où la leçon trop préparée et trop prévue tue l'émotion dramatique. Mais Brieux a écrit d'autres comédies. Il a fait ses débuts au Théâtre-Antoine. Il a pris à cette école du théâtre réaliste le goût de l'observation attentive et de la vérité humaine. Il a trouvé, dans son tempérament d'homme de théâtre, l'art de construire une pièce avec adresse et vigueur. Ainsi, sans qu'il ait peut-être jamais réussi à peindre des caractères très originaux et très profonds, il a fait jouer des comédies dramatiques émouvantes, dont plusieurs ont eu un succès vif et durable et qui ont exercé une influence indiscutable.

Marie LENÉRU (1880-1918) a fait jouer des sortes de drames qui sont de nobles et profondes méditations sur la vie (*les Affranchis*, 1911 ; *le Redoutable*, 1912). Ses héros pensent ; ils cherchent sans cesse dans leurs douloureuses destinées le sens de la destinée. Ses pièces ne sont pourtant pas des thèses raisonnuses et froides. Ce sont les âpres problèmes de leur vie qui forcent ces raisonneurs à réfléchir sur la vie. Pourtant la gravité austère et continue de ces œuvres est faite pour la lecture plutôt que pour la scène.

Henry MARX, dans ses œuvres inégales, discutées, mais intéressantes, a tenté de mettre à la scène les conflits qui naissent non des passions éternelles, mais des façons différentes qu'ont les êtres de comprendre la vie (*l'Enfant-maître*, 1920).

LA CRITIQUE HISTORIQUE ET LA PHILOGIE

GUSTAVE LANSON. FERDINAND BRUNOT

Gustave Lanson (né en 1857), professeur à la Sorbonne, puis directeur de l'École Normale supérieure. Il a écrit un très grand nombre d'articles et d'ouvrages dont voici les principaux : *Nivelle de la Chaussée* (1887) ; *Boileau* (1892) ; *Histoire de la littérature française* (1894) ; *Corneille* (1896) ; *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* (1909-1914) ; éditions historiques et critiques des *Lettres philosophiques* de Voltaire (1909) ; des *Méditations* de Lamartine (1919).

Lire : J. BÉDIER, Gaston Paris (*Cahiers de la Quinzaine*, V, 14).

La méthode et les méthodes. — Pour la plupart des critiques que nous avons étudiés, la recherche historique, l'érudition,

la science, jouent un rôle dans l'étude des œuvres littéraires. Cette recherche et cette science sont d'ailleurs, depuis longtemps, une des nécessités reconnues par la critique. Dès le XVIII^e siècle on a fait, méthodiquement et consciemment, de l'histoire littéraire. Sainte-Beuve a été un excellent érudit. Nul plus que lui n'a eu le souci du document, la curiosité du détail biographique. Il a voulu faire « l'histoire naturelle des esprits », comme un naturaliste fait l'histoire des abeilles ou des carnassiers. Brunetière, nous l'avons dit, a poursuivi dans l'histoire littéraire des enquêtes précises et neuves. G. Lanson a été, dans une certaine mesure, son disciple ; et il a eu raison de démontrer que ses méthodes continuent une très ancienne tradition de l'esprit français. Ce sont pourtant des méthodes originales et dont l'influence a été profonde.

Leur principe général est qu'il faut distinguer l'histoire littéraire et la critique littéraire. L'histoire littéraire n'est pas plus importante que la critique. Elle n'a même d'importance que si elle nous conduit à la critique, c'est-à-dire à comprendre, à goûter le beau et à le distinguer de ce qui est médiocre ou laid. Seulement il n'y avait rien à créer dans la critique ; elle ne relève que du goût, du talent, de ces dons individuels qui ne font pas, d'âge en âge, des progrès. Il y avait au contraire bien des choses à créer dans l'histoire littéraire. Or c'est par le progrès de cette histoire littéraire qu'on peut éclairer le goût, lui permettre de mieux comprendre et de mieux faire comprendre l'art et le génie. L'historien de la littérature procédera donc, en principe, comme l'historien. Il fera l'histoire d'un écrivain et d'une œuvre en recherchant tous les textes, tous les documents qui nous renseigneront sur la vie de l'écrivain, l'origine, la publication de ses œuvres, etc... Bien entendu, G. Lanson n'invente pas ce principe ou cette méthode générale. Mais, dans la pratique, les objets de l'histoire littéraire sont constamment particuliers ; il faut donc créer des méthodes particulières. Par lui-même, sur certains points avec la collaboration de ses élèves, G. Lanson a déterminé avec une extrême sagacité toutes ces méthodes de réalisation pratique : étude des sources d'un écrivain, étude des milieux où il a vécu, étude des mouvements généraux de l'opinion littéraire, influences exercées, établissement de textes et d'éditions critiques, etc. Surtout il a donné d'admirables exemples de ces méthodes. Il n'est pour ainsi dire pas un chapitre de l'histoire littéraire

où il n'ait fait des recherches neuves. Il n'en est pas un où il ne soit parvenu à ces découvertes qui ne sont pas des curiosités ou des vérités étroites, mais qui ouvrent la voie à toutes sortes de recherches et de découvertes nouvelles. Il a été un maître exceptionnel parce qu'il a proposé constamment des exemples qui suggèrent.

Le but de ces méthodes : l'explication de la vie et la définition de l'originalité. — Ce n'est pas une méthode d'érudition à l'usage des collectionneurs de documents. Savoir pour savoir n'intéresse ni G. Lanson ni ses disciples. Il faut savoir pour mieux expliquer et mieux comprendre. Il y a dans les œuvres d'art et de génie des raisons que la connaissance judicieuse de l'histoire peut expliquer, celles-là mêmes que Sainte-Beuve et Taine cherchaient, mais Sainte-Beuve avec un peu de nonchalance et de caprice, Taine avec trop de hâte et des systèmes préconçus. On peut savoir quelle est exactement l'idée que Voltaire s'est faite de l'Angleterre, dans ses *Lettres anglaises*, quels hommes, quels spectacles, quels livres lui ont fourni certains éléments de cette idée. On peut de même non pas expliquer l'originalité profonde du génie, qui est inexplicable, mais en séparer ce qui peut être expliqué par les influences ambiantes, ce qui n'est donc pas le génie, et donner ainsi l'idée vraie du génie. On peut montrer que presque tous les thèmes poétiques des *Méditations* de Lamartine avaient été, dans leur généralité et même dans leur détail, traités par beaucoup de poètes avant lui. Le génie des *Méditations* n'est donc pas dans ces thèmes, mais ailleurs.

Du reste c'est cet « ailleurs » qui importe. L'histoire littéraire n'est pas l'histoire de tout et la curiosité des faits pour les faits. Elle doit nous ramener sans cesse vers ce qui est beau et ce qui est grand. Elle ne nous impose pas un goût et des jugements. Elle prépare le goût par la connaissance exacte. Le goût se forme ailleurs, de lui-même, par la lecture, la suggestion. Il ne s'« enseigne » pas. L'histoire, au contraire, les méthodes de l'histoire s'enseignent. C'est l'évidence, la nouveauté, la sûreté de cet enseignement qui ont fait l'influence de G. Lanson.

L'œuvre de Ferdinand BRUNOT (né en 1860. *La Doctrine de Malherbe*, 1891; *Histoire de la langue française*, 1905-1927; *la Pensée et la langue*, 1922, etc...) est vigoureuse

et originale. Il a créé à la fois l'objet et les méthodes de sa science. Avant lui on avait étudié l'histoire de l'ancienne langue française jusqu'au xvi^e siècle et, par fragments, au xvii^e siècle. Mais on n'en avait étudié que les mécanismes du vocabulaire et de la grammaire, sans s'inquiéter des forces qui les mettaient en jeu. Ferdinand Brunot a montré que la langue a été créée, et sans cesse transformée pour exprimer les besoins de la vie et de la pensée et que son histoire ne pouvait pas se séparer de l'histoire intellectuelle et sociale. Par une immense enquête, dont il a eu sans cesse à découvrir les directions et les méthodes, il a montré, curieusement et puissamment, comment les variations et les progrès de la langue suivaient les transformations de la vie et des idées, précisées de temps à autre par l'influence de quelques écrivains ou techniciens. Son Histoire de la langue française est devenue ainsi l'un des chapitres d'une Histoire de la vie et de la pensée françaises.

En même temps, c'est l'étude même de la technique de la langue qui se trouvait renouvelée. La grammaire a été, depuis le xvii^e siècle, créée et réglementée par des raisonnements qui l'ont conçue à la mesure de leur esprit. Ils ont ainsi fait entrer de force l'étude du langage dans des cadres étroits et rigides d'où la langue vivante n'a cessé de fuir. Pour que le désaccord ne soit pas trop apparent entre leurs combinaisons tatillonnes et la réalité de cette langue vivante, ils ont compliqué à l'infini leurs complications. La grammaire est ainsi devenue une sorte de code impératif, obscur, arbitraire, à la fois méticuleux et brutal. Ce code n'explique rien et souvent il égare. Pour créer une grammaire explicative et vivante, il faut partir de la vie, de la pensée, montrer comment cette pensée cherche son expression, comment les règles stables ne sont que les formes les plus sûres de cette expression, comme elles évoluent d'ailleurs souvent avec la vie. A la place d'une grammaire statique et morte, F. Brunot a créé ou tenté de créer une grammaire dynamique et vivante.

Il a été publié, depuis une trentaine d'années, un nombre considérable de travaux sur l'histoire littéraire, dont beaucoup ont renouvelé notre connaissance des œuvres du passé. Ils

n'appliquent pas tous, bien entendu, les mêmes méthodes. Les uns sont plutôt des travaux de stricte érudition, soucieux surtout d'établir des faits et des textes. Les autres font une place plus large à la critique du goût, et s'efforcent de dégager des faits le pittoresque et la vie.

Signalons parmi ceux qui sont surtout des érudits :

SPOELBERCH DE LOVENJOUL (Belge, 1836-1907), qui a réuni une incomparable collection de documents sur la période romantique (léguee à l'Institut) et publié des travaux sur l'histoire des œuvres de Balzac, de Théophile Gautier, etc...

Frédéric LACHÈVRE, qui a publié d'importants travaux sur les Recueils collectifs de poésies du XVI^e et du XVII^e siècle et sur les libertins du XVII^e siècle.

Un important mouvement d'érudition a permis de donner de nos grandes œuvres des éditions historiques et critiques qui en assurent la connaissance exacte et une lecture précise (*Collection des grands écrivains de la France*, 1^{re} et 2^e série; *Collections de la Société des textes français modernes*, etc.). Citons les éditions de : Rabelais, publiée sous la direction d'A. LEFRANC; des *Essais* de Montaigne, par F. STROWSKI et P. VILLEY; des *Œuvres* de Ronsard, par P. LAUMONIER; des *Œuvres* de DU BEL-LAY, par H. CHAMARD; des *Mémoires* de Saint-Simon, par DE BOISLISLE; des *Pensées* de Pascal, par L. BRUNSCHVIG et P. BOUTROUX; des *Œuvres* de Diderot, par ASSÉZAT et TOURNEUX; des *Œuvres* de Chénier, par P. DIMOFF; des *Lettres philosophiques* de Voltaire, par G. LANSON; des *Méditations* de Lamartine, par G. LANSON; des *Contemplations* de V. Hugo, par J. VIANEY; de la *Légende des Siècles*, par P. BERRET, etc...; des *Œuvres* de Stendhal, par P. ARBELET, J. MARSAN, P. MARTINO, etc...

Parmi les travaux sur le moyen âge, citons (avec ceux de J. Bédier) :

L. SUDRE, *les Sources du « Roman de Renart »* (1892). — L. FOULET, *le « Roman de Renart »* (1914). — A. JEANROY, *les Origines de la poésie lyrique en France* (1889). — P. CHAMPION, *F. Villon, sa vie et son temps* (1914). — E. ROY, *le Mystère de la passion en France* (1904). — Ed. FARAL, sur la littérature latine du

moyen âge. — G. COHEN, qui a publié d'importants travaux sur la mise en scène des mystères (*le Livre de conduite du régisseur pour le mystère de la passion*, 1925), sur les *Écrivains français en Hollande* (1920). — C. GUY, sur *Adam de la Halle* et sur la *Poésie au XVI^e siècle*, etc. — M. WILMOTTE (Belge), qui unit à une érudition très sûre le goût des vues d'ensemble vigoureuses (*Études critiques ; le Français a la tête épique*, etc...).

PETIT DE JULLEVILLE a publié de nombreuses études sur l'histoire du théâtre (*le Théâtre en France*, 1889).

Études sur le XVI^e siècle :

P. DE NOLHAC (né en 1859. *Pétrarque et l'humanisme*, 1892). Il a publié en outre des études élégantes, très précises et vivantes, sur Marie-Antoinette, Louis XV, le château de Versailles, dont il fut le conservateur (*la Création de Versailles*, 1901 ; *Louis XV et M^{me} de Pompadour*, 1904, etc.).

Abel LEFRANC, qui a fondé la Société des études rabelaisiennes et publié des recherches savantes, ingénieuses et très diverses sur Calvin, Chénier, Shakespeare, etc.

Pierre VILLEY a renouvelé notre connaissance de Montaigne (*les Sources et l'évolution des « Essais »*, 1908), étudié du Bellay, Marot (sa science est d'autant plus remarquable qu'il est aveugle).

P. LAUMONIER, à qui nous devons la première étude méthodique sur Ronsard (*Ronsard, poète lyrique*, 1909).

H. CHAMARD, qui a donné une étude vivante et précise sur *Joachim du Bellay* (1900) et une édition critique de ses œuvres.

E. RIGAL a débrouillé les origines du théâtre classique (*A. Hardy et le théâtre français...*, 1889), étudié Molière, etc.

Sur le XVII^e siècle :

D'importants travaux d'E. MAGNE, sur Voiture, Boisrobert, M^{me} de la Suze, Ninon de Lenclos, Tallemant des Réaux, etc., à qui les érudits ont pu reprocher (surtout dans les premières

œuvres) une mise en scène un peu romanesque, mais riche de documents, de révélations, d'intelligence.

G. REYNIER. Études lucides, précises et neuves sur le *Roman sentimental avant « l'Astrée »* (1908); les *Origines du roman réaliste et le Roman réaliste au XVII^e siècle* (1890 et 1914), etc.

J. MARSAN, qui a montré l'importance de la *Pastorale dramatique à la fin du XVI^e siècle* (1905), etc., et publié des travaux nombreux et essentiels sur le romantisme.

L'abbé H. BREMOND a révélé, dans sa vaste et neuve *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (6 vol. actuellement parus) des aspects inconnus de cette histoire (notamment l'aspect mystique) et publié d'alertes et vigoureuses études sur Fénelon, le romantisme, la *Poésie pure* (1926) [voir M. Martin du Gard : *H. Bremond*, 1927], etc.

G. MICHAUT. Nombreux ouvrages, d'une critique très serrée, sur la « *Bérénice* » de Racine (1901); *La Fontaine* (1913-1914), sur Molière, Sainte-Beuve, Anatole France, etc...

F. STROWSKI. Outre son édition des *Essais*, a publié des études vivantes et solides sur *Pascal et son temps* (1907-1909), etc.

A. RÉBELLIAU. Études importantes sur *Bossuet historien du protestantisme* (troisième édition, 1909), etc.

Sur le XVIII^e siècle :

Le marquis de SÉGUR a publié des études neuves, élégantes et pénétrantes, sur *Julie de Lespinasse* (1906), *M^{me} du Deffand* (1908), etc...

Les papiers inédits de Montesquieu ont été édités avec sagacité par BARCKHAUSEN (*Montesquieu, ses idées et ses œuvres*, 1907).

La connaissance de J.-J. Rousseau a été précisée et souvent renouvelée par les travaux d'E. RITTER [Suisse] (*la Famille et la jeunesse de J.-J. Rousseau*, 1896), de B. BOUVIER [Suisse] (*J.-J. Rousseau*, 1912), des études excellentes publiées par la *Société J.-J. Rousseau* (de Genève, et notamment celles de son

secrétaire A. FRANÇOIS) et surtout par la thèse de Pierre-Maurice MASSON (*la Religion de J.-J. Rousseau*, 1916), aussi remarquable par l'étendue de son érudition que par la vigueur et la vie de son exposé. Une édition critique de *la Correspondance* (par Th. DUFOUR et P.-P. PLAN) est en cours de publication.

Le drame en France au XVIII^e siècle a été très exactement et judicieusement étudié par F. GAIFFE (1910).

Ph. GODET (Suisse) a donné une excellente étude sur *M^{me} de Charrière* (réédition en 1927).

Histoire littéraire du XIX^e siècle :

Victor GIRAUD, que nous aurions pu ranger aussi bien parmi les critiques « humanistes », par son goût de ne pas séparer l'histoire littéraire des jugements sur la vie, a publié de nombreux essais (*la Vie héroïque de Blaise Pascal*, *les Maîtres de l'heure*, *Sœurs de grands hommes*, etc.) dont la précise érudition n'est qu'un acheminement à faire vivre et à juger des destinées. Mais il a servi l'érudition et l'histoire littéraire objective par des travaux originaux et d'une science très sûre (*le Christianisme de Chateaubriand*, en cours de publication).

Édouard HERRIOT a publié un livre neuf et vivant sur *M^{me} Récamier et ses amis* (1904) ; des essais pénétrants (*Dans la forêt normande*, 1926).

Le goût de l'exotisme a été étudié par G. CHINARD (*l'Exotisme américain dans l'œuvre de Chateaubriand*, 1918), etc.

Léon SÉCHÉ a publié de nombreuses études, un peu confuses, mais riches de découvertes, sur le romantisme (*A. de Musset*, 1907. — *Fondation des Annales romantiques* en 1904).

P. BERRET a étudié les sources de *la Légende des siècles* et publié, nous l'avons dit, l'excellente édition de cette *Légende*.

Ernest DUPUY a écrit de précises et pénétrantes études sur A. de Vigny et les romantiques.

G. RUDLER a étudié *la Jeunesse de Benjamin Constant*, publié

un manuel très net et très sûr des méthodes de l'histoire littéraire (1925) et une importante étude et édition critique de la *Jeanne d'Arc* de Michelet (1925-1927). Stendhal a été étudié avec une précision minutieuse et spirituelle par P. ARBELET, par P. MARTINO (qui a publié en outre des *Études neuves et précises sur le Naturalisme français, le Parnasse et le symbolisme, etc.*).

Flaubert est beaucoup mieux connu depuis les travaux de R. DESCHARMES et de R. DUMESNIL (R. Descharmes a dirigé une bonne édition de ses œuvres complètes).

L. BARTHOÛ, dont on connaît l'activité politique, a réuni une incomparable collection d'éditions rares et de documents d'histoire et d'histoire littéraire. Il s'est servi de ces trésors, complétés par des recherches sagaces, pour publier de nombreux ouvrages souvent très importants, toujours pittoresques et vivants sur Mirabeau, Lamartine, V. Hugo, le 9 Thermidor, etc.

Un nouveau chapitre de l'histoire littéraire, qui n'était qu'ébauché, a été ordonné avec précision, celui de la littérature comparée. J. TEXTE en a été, en France, le principal initiateur (*J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895). Les maîtres actuels en sont surtout : F. BALDENSBERGER (nombreux et importants travaux sur : *Gœthe en France*, 1904 ; *le Mouvement des idées dans l'émigration française*, 1925, etc...), P. HAZARD (travaux excellents sur la Révolution française et l'Italie, Stendhal, Chateaubriand, dont une belle édition des *Aventures du dernier Abencérage*, 1926, etc...), P. VAN TIEGHEM (*Ossian en France*, etc.). Après d'intéressantes recherches sur *Byron et le romantisme français* (1907), Ed. ESTÈVE a publié des études d'ensemble sur A. de Vigny, Leconte de Lisle, etc. La *Revue de littérature comparée* est dirigée par F. BALDENSBERGER et P. HAZARD.

L'histoire des littératures étrangères a été étudiée avec précision et souvent renouvelée par Ch. ANDLER, maître des études germaniques en France ; H. LICHTENBERGER, H. LOISEAU, DRESCH, ROUGE, TONNELAT, pour l'Allemagne. — LEGOUIS, CAZAMIAN, Ed. GUYOT, pour l'Angleterre. — Ch. CESTRE, pour les États-Unis. — HAUVETTE et P. HAZARD, pour l'Italie. — Ernest et Henri MÉRIMÉE, MARTINENCHE, FOUCHÉ-DELBOSQ, pour l'Espagne. — HAUMANT et VERRIER pour la Russie et les pays scandinaves, H. PERNOT pour la littérature grecque moderne, etc...

Comme l'histoire littéraire, l'histoire de l'art a été, sur bien des points, renouvelée par des recherches étendues et précises. Citons les travaux d'Émile MALE, essentiels par leur science, la nouveauté et la pénétration de leurs vues, sur l'art du moyen âge ; d'Émile BERTAUX, sur l'art italien ; d'André MICHEL, qui a dirigé la publication d'une ample et vivante *Histoire de l'art* ; L. BENEDITE, H. LEMONNIER, R. SCHNEIDER, L. HOURTICQ, L. HAUTECŒUR, L. RÉAU, L. FOCILLON, A. PÉRATÉ, etc., et, parmi les historiens de la musique, ceux de P. LANDORMY, L. LALOY, H. PRUNIÈRES, A. CŒUROY, PIRRO, J. CHANTAVOINE, Ad. BOSCHOT, L. DE LA LAURENCIE, J. TIERSOT, Paul-Marie MASSON, etc.

Les études linguistiques ont fait des progrès considérables. Sous l'impulsion d'un maître éminent, A. MEILLET, et d'un maître plus jeune, Ch. VENDRYÈS, elles ont donné lieu à de remarquables travaux. La philologie française est surtout redevable aux travaux d'Ed. HUGUET, qui vient de commencer la publication d'un très remarquable *Dictionnaire de la langue française au XVI^e siècle* ; d'Ant. THOMAS, A. TERRACHET, GILLIÉRON, A. DAUZAT, H. PERNOT, etc... Ces sciences linguistiques s'appuient aujourd'hui sur une science expérimentale, la phonétique. Rappelons que cette science a été en grande partie fondée par les travaux de l'abbé ROUSSELOT.

LES ÉTUDES HISTORIQUES ET LA PHILOGIE ANCIENNE

Lire : L. HALPHEN, *l'Histoire de France depuis cent ans* (1914).

On a dit bien souvent que le XIX^e siècle avait créé l'histoire. L'affirmation est exacte, mais l'histoire n'a pas été créée d'un seul coup. Dès l'époque romantique, des historiens comme Augustin Thierry, Michelet, Guizot, etc., connaissent les exigences de l'histoire vraie, l'importance des documents et témoignages authentiques, les dangers de l'histoire « élégante » ou moralisante. Mais ils n'appliquent qu'imparfaitement ces méthodes. Tous écrivent des histoires ou pittoresques ou philosophiques. Il faut que l'histoire soit « vivante » et qu'elle « ressuscite » le passé : ce qui est fort légitime ; mais pour le ressusciter plus vite, on l'imagine au lieu de l'étudier patiemment. Ou bien il faut qu'elle découvre quelques grandes lois de la vie des races, des nations, des

sociétés, et l'on élimine ou arrange les faits, ou on les ignore pour justifier ces lois arbitraires. Sans doute on a, de plus en plus vivement, la curiosité du document. Sous l'impulsion de Guizot et de quelques autres, des sociétés, comités, collections se fondent pour réunir, contrôler et publier ces documents. Peu à peu ils se rejoignent, prennent corps, offrent les éléments de synthèses solides. Mais, très longtemps encore, l'imagination et la philosophie restent en réalité les guides des historiens les plus célèbres. *La Cité antique* (1865) de FUSTEL DE COULANGES est un modèle de labeur consciencieux et de critique pénétrante. Elle reste à certains égards instructive et sûre. Mais elle est orientée systématiquement vers des idées préconçues ou trop vite conçues. Les conclusions pour lesquelles elle a été écrite ont été, en partie, ou limitées ou infirmées par les historiens postérieurs¹.

Les erreurs de TAINÉ sont encore plus manifestes. Ses *Origines de la France contemporaine* (1872-1894) sont un chef-d'œuvre littéraire par leur puissance de logique, leur mouvement et l'éclat de leur style. Mais elles prétendent faire reposer sur la base étroite d'une érudition rapide l'immense édifice de leurs six volumes. Il est incontestable que cette base est le plus souvent ou insuffisante ou ruineuse. Si l'on a mis à attaquer Taine quelque parti pris, les hâtes et les erreurs relevées à sa charge sont nombreuses, incontestables. C'est un rêve d'histoire scientifique plus qu'une histoire scientifique².

L'HISTOIRE ANCIENNE. — L'HISTOIRE DU MOYEN AGE

ET DE LA LITTÉRATURE DU MOYEN AGE. —

GASTON PARIS. JOSEPH BÉDIER.

Lire : J. BÉDIER, *Gaston Paris (Cahiers de la Quinzaine, V, 14)*.

Il ne faut pas nier que les méthodes de la véritable histoire nous ont été en partie révélées par l'érudition alle-

1. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que sa très remarquable *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France* (1888-1892) restait vingt ans plus tard l'ouvrage essentiel sur la question.

2. Nous avons pu constater nous-mêmes quelques-unes des erreurs de méthode de Taine. Il croit, par exemple, que la diffusion de l'instruction secondaire à la fin de l'ancien régime a créé une sorte de prolétariat intellectuel prêt à venger sa misère en faisant la Révolution. Son argument est le chiffre d'élèves global des collèges. Or il emprunte ce chiffre, sans le vérifier, à un compilateur qui n'en a donné aucune justification. Et il oublie de se demander si, comme il est vrai, ce chiffre de 1789 n'est pas en diminution sur ceux de 1750 et 1700.

mande. Comme celles de la philologie, nous les avons renouvelées, façonnées à notre image. Mais nos premiers philologues et nos premiers historiens vraiment érudits ont été d'abord à l'école de la critique des textes, de l'épigraphie, de la critique des sources des savants allemands. Cette histoire patiente, lente, austère s'est d'abord enfermée, comme pour s'interdire la séduction des succès trop faciles, dans les sujets graves ou moins actuels de l'histoire ancienne et de l'histoire du moyen âge. Vers 1870, ces histoires sont solidement organisées. La fondation de l'*École des hautes études*, à la Sorbonne (1868), et de la *Revue critique d'histoire et de littérature* marquent le triomphe définitif de la science exacte sur la « résurrection », dans ces domaines de l'histoire ancienne et de l'histoire du moyen âge.

Gaston PARIS (1839-1903. *Histoire poétique de Charlemagne*, 1865 ; *la Poésie au moyen âge*, 1885-1895 ; *la Littérature française au moyen âge*, 1888 ; *Poèmes et légendes du moyen âge*, 1900, etc.). Il n'a pas laissé tout à fait la grande œuvre que son véritable génie lui eût permis d'édifier. Il avait toutes les qualités du très grand historien, une prodigieuse mémoire, une très grande puissance de travail, un sens critique de premier ordre qui lui a permis de créer les méthodes les plus sûres et de faire les découvertes les plus neuves ; il avait en même temps cet amour de son œuvre, cette sympathie pénétrante, cet élan d'imagination qui font sortir, de la masse des faits, les hypothèses et les synthèses. Mais il a été quelque peu victime de sa conscience de travailleur et de professeur. Tout était à créer dans son enseignement, et beaucoup de choses dans sa science. Il s'est donc dispersé dans les mille travaux où l'entraînaient les nécessités de ses cours et la direction de ses élèves. L'intérêt de ses études partielles est cependant considérable. Et son enseignement est peut-être, dans notre histoire des études supérieures, celui qui a exercé l'influence la plus profonde.

L'œuvre de Joseph BÉDIER (*les Fabliaux*, 1893 ; *Études critiques*, 1903 ; *les Légendes épiques*, 1908, etc.) est tout à fait originale par sa diversité et par sa perfection. Il est celui qui a donné les exemples les plus curieux de la méthode critique appliquée à l'histoire littéraire. S'attaquant à des problèmes délicats et complexes, soit de la littérature du

moyen âge, soit de la littérature moderne, il a montré ingénieusement qu'un examen sommaire conduisait à des conclusions fausses, qu'un examen rigoureux, fait avec les méthodes précises des sciences philologiques, donnait une solution inattendue et la solution vraie. Nul n'a imposé à certaines de ses démonstrations une allure plus scientifique, un caractère plus rigoureux.

En même temps il a tenté et réussi ces grandes synthèses qui jettent des vues nouvelles sur l'histoire du passé et font date dans l'histoire parce qu'elles sont comme un point culminant d'où surgissent toutes sortes d'horizons nouveaux. Toute l'histoire des origines littéraires, grecques, romanes, celtiques, scandinaves était dominée par une théorie allemande, la théorie des « cantilènes ». On démontrait que toute littérature primitive était d'origine populaire et spontanée. Des auteurs inconnus, et qui étaient tout le monde, ébauchaient de courts récits ou chants. Ces récits, portés de bouche en bouche, peu à peu élargis et perfectionnés, tendaient à se rejoindre. Quelques auteurs plus adroits, connaissant déjà leur métier, consolidaient ces groupements. Les œuvres étaient mises par écrit et ce sont celles-là que la tradition, d'ailleurs après plusieurs transformations, nous a transmises. J. Bédier a attaqué cette théorie sur deux points essentiels. Il a montré qu'il n'y avait pas de tradition populaire des fabliaux, circulant de race en race et de siècle en siècle. Il a prouvé que les chansons de geste avaient été composées, dans des circonstances très déterminées, par des gens de métier, à la demande des religieux qui voulaient faire célébrer, devant les pèlerins qui la visitaient, les exploits des héros dont ils gardaient la tombe. Malgré les réserves dont elle a été l'objet, cette théorie s'est imposée, dans son principe, à la plupart des médiévistes.

Enfin J. Bédier ne croit pas qu'on puisse parler d'œuvres d'art simplement avec de la science. Pour faire aimer et comprendre des chefs-d'œuvre que leur langue rend difficiles ou impossibles à goûter par des Français d'aujourd'hui, il en a tenté des transpositions et traductions. Son adaptation de la *Légende de Tristan et Iseult* (où il a fondu, pour des raisons historiques autant que des raisons de goût, différentes versions) est restée justement célèbre par la sobriété de son pathétique et l'harmonie à la fois délicate et vigoureuse de son style.

Le cadre étroit de cette histoire ne nous permet pas d'étudier en détail les historiens de l'antiquité et les philologues qui ont fait de la science française l'égale de toutes les écoles historiques ou philologiques. Nous ne pouvons que citer un certain nombre des historiens et philologues les plus marquants :

Parmi les historiens de l'antiquité et les philologues dont l'enseignement et les études ont fait sentir leur influence après la guerre de 1870 :

Gaston MASPERO (1846-1916), qui fut un des maîtres les plus illustres des études égyptiennes ; les égyptologues JOUGUET et MORET. — Victor DURUY (1811-1894), qui a joué un rôle important comme ministre de l'Instruction publique et écrit une solide et élégante *Histoire des Romains* (1843-1874). Gaston BOISSIER (1823-1908), dont les œuvres nombreuses ont les mêmes mérites : une connaissance exacte des textes et documents, un esprit critique avisé et surtout une clarté spirituelle et vivante (*Cicéron et ses amis*, 1865 ; *la Religion romaine*, 1874, etc...). Alfred CROISSET (1845-1923) et Maurice CROISSET (né en 1846), qui ont donné dans leur *Histoire de la littérature grecque* un modèle incomparable d'érudition minutieuse et pénétrante mise en œuvre par l'art le plus délicat et l'exposition la plus vivante.

Parmi les historiens et philologues plus jeunes : Sylvain LÉVI, pour les études sanscrites ; PELLIOU, pour les civilisations de l'Asie centrale ; LOTH, pour les études celtiques ; Ed. POTTIER, GLOTZ, FOUGÈRES, HOLLEAUX, R. COHEN, qui ont étudié l'histoire et l'archéologie de la Grèce ; PUECH, MAZON, MÉRIDIER, BOURGUET, DALMEYDA, qui en ont étudié la littérature.

BOUCHÉ-LECLERCQ, Gustave BLOCH, J. CARCOPINO, St. GSELL, COURBAUD, GAFFIOT, ERNOUT, DE LABRIOLLE, CAGNAT, P. MONCEAUX ont publié d'importants travaux sur l'histoire, la littérature et la langue latines, et GELZER a été l'un des maîtres des études grammaticales grecques et latines.

L'archéologie française a été enseignée et étudiée par ENLART, COURAJOD, E. MOLINIER, D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, par S. REINACH, dont l'universelle et précise érudition a exploré presque tous les domaines de l'archéologie et de la philologie.

L'un des maîtres des études byzantines est Ch. DIEHL.

L'étude de l'histoire des religions est devenue un des chapitres essentiels des recherches de l'érudition contemporaine. Depuis les travaux de Renan, d'importantes études ont été données par TOUTAIN, ALPHANDÉRY, par Alfred LOISY, qui a publié, en même temps que de très précis travaux techniques, de très intéressantes études de méthode ; par Ch. GUIGNEBERT, dont les travaux sur l'histoire du christianisme font autorité par leur science et leur clarté.

LES ÉTUDES CONTEMPORAINES D'HISTOIRE MODERNE

Les études d'histoire moderne peuvent être divisées en deux groupes ou plutôt on y voit prédominer deux tendances opposées. Les unes cherchent à construire des œuvres explicatives qui fassent à la fois voir et comprendre, dans leurs significations générales, de larges époques d'histoire ou de grands problèmes historiques. L'ampleur même de leurs sujets oblige les auteurs à n'appliquer qu'insuffisamment les méthodes d'une enquête rigoureusement critique. D'autres études choisissent au contraire un sujet assez restreint pour que tous les documents accessibles puissent être retrouvés et utilisés ; elles s'efforcent d'arriver à des certitudes limitées, mais rigoureuses. On reproche, avec pleine raison, à certaines des premières d'être, au moins en partie, du roman du pamphlet, de la fantaisie et non de l'histoire, de chercher le succès et les profits d'argent ou de polémique, non la vérité. On reproche aux secondes de n'apporter que des poussières de vérité, dénuées d'intérêt, de n'être lisibles que pour quelques douzaines de spécialistes, de reléguer l'histoire hors de la littérature et même de la pensée, dans l'érudition. Ce sont les seconds, sans doute, qui ont pourtant raison, au moins pour l'avenir. Ou bien il n'y a pas de vérité historique, comme le pensent Jules Lemaître ou Anatole France, et il n'y a qu'à écrire des romans historiques. Ou bien, si cette vérité existe, elle ne peut être atteinte que lentement, par des travaux limités et précis. Peu à peu les certitudes partielles seront assez nombreuses pour que des écrivains de talent puissent les emprunter de seconde main, les unir, en les complétant sur les points inconnus par des recherches personnelles ; ils écriront ainsi les grands ouvrages qui pourront, sans altérer la vérité, éclairer de larges problèmes et toucher le grand public.

Bien entendu ces deux extrêmes, vastes tableaux plus ou moins superficiels, études très exactes, mais très étroites, sont des limites théoriques. Dans la pratique, des historiens « ambitieux » ont écrit des œuvres non seulement amples et vivantes, mais solides, et des érudits ont su mettre dans leurs enquêtes limitées de la vie et de la pensée. On peut cependant grouper les historiens selon ces deux tendances. On rangerait dans la première :

Albert SOREL (1842-1906), maître illustre et respecté. Son *Europe et la Révolution française* (1885-1901) a été accueillie avec une unanime admiration. Œuvre puissante, développée avec vigueur et clarté et qui dégage de la prodigieuse complexité des faits des explications lucides et pénétrantes. Œuvre vivante par le relief qu'y prennent les personnages, par la sobre couleur qui ressuscite les milieux, par l'aisance chaleureuse du style. Œuvre qui reste incontestablement vraie dans un certain nombre de ses grandes lignes. Mais on a pu montrer que, par le fait de son ampleur même, elle n'avait pu aborder qu'une partie des documents et que sur bien des points elle n'était pas définitive.

Gabriel HANOTAUX (né en 1853), dont le *Richelieu* (1893 et suiv.) a eu également un succès justifié ; tableau non seulement de la vie et de l'œuvre du ministre, mais de toute la France qu'il a organisée ; œuvre solide, élégante, vivante. Depuis, G. Hanotaux a publié de nombreuses études historiques et politiques (*Louis XIV*, 1905 ; *Jeanne d'Arc*, 1911, etc.).

Louis MADELIN (né en 1871) a publié des travaux de solide érudition, mais s'est, par la suite, tourné plutôt vers des biographies et des tableaux d'ensemble où il a voulu non seulement éclairer, mais « ressusciter » des âmes et l'âme des époques (*Fouché*, 1900 ; *Danton*, 1914 ; *la Révolution*, 8^e éd., 1922 ; *la France du Directoire*, 1922, etc.).

J. BAINVILLE a publié une *Histoire de France* (1925) qui s'efforce de résumer les tendances profondes expliquant la succession des événements. Œuvre très systématique et très discutable, mais qui est originale et qui a eu un très vif succès.

Sur les *Origines de la France contemporaine* de Taine, voir p. 236.

Les maîtres de l'histoire minutieuse et dont l'idéal est plus scientifique que philosophique ou pittoresque ont été :

Gabriel MONOD (1844-1912), qui a été le maître de l'histoire du moyen âge (*Études critiques sur les sources de l'histoire mérovingienne*, 1872-1885) et qui a exercé une profonde influence non seulement par ses œuvres, mais encore par son enseignement, par la direction de la *Revue historique* et par le prestige de son caractère.

A. LUCHAIRE (1840-1908), dont l'enseignement a été également suivi avec un vif intérêt par ceux qui se tournaient vers l'étude du moyen âge (*Histoire des institutions monarchiques en France sous les premiers Capétiens*, 1883).

Ernest LAVISSE (1842-1922). Il s'est fait connaître par de remarquables travaux sur le grand Frédéric (*la Jeunesse du grand Frédéric*, 1891 ; *le Grand Frédéric avant l'avènement*, 1893) et sur l'Allemagne. Mais il a vite conquis une influence profonde sur les jeunes générations par la clarté et l'ampleur de sa pensée, et par les vastes publications historiques qu'il a dirigées et dont il a su faire des modèles (*Histoire générale du IV^e siècle à nos jours* [dirigée en collaboration avec A. Rambaud] ; *Histoire de France* ; *Histoire de France contemporaine*).

Camille JULIAN, dont la vaste et élégante érudition a renouvelé sur bien des points notre connaissance de l'histoire de la Gaule et qui en a donné des synthèses vigoureuses et neuves (*Gallia*, 1892 ; *Vercingétorix*, 1901 ; *Histoire de la Gaule*, 1908, t. VII, 1926).

D'autres travaux et enseignements ont été et sont suivis fidèlement depuis de longues années par la jeunesse des écoles : ceux de Ch. SEIGNOBOS sur l'histoire contemporaine (*Histoire politique de l'Europe contemporaine*, 1814-1914, etc.) ; ceux d'Émile BOURGEOIS sur la politique étrangère (*Manuel historique de politique étrangère*, 1893-1905, etc.) ; ceux d'A. AULARD, directeur de la revue *la Révolution française*, sur la Révolution (*Études et leçons sur la Révolution française*, 1893-1921, etc.) ;

d'Arthur CHUQUET (1853-1925) sur l'histoire militaire de la Révolution (*les Guerres de la Révolution*, 1886-1895, etc.).

En dehors de ces historiens universitaires, on peut citer, parmi les ouvrages les plus lus, ceux de :

Henry HOUSSAYE, dont les ouvrages : « 1814 » et « 1815 » (1888 et 1895-1905) sont bien près d'atteindre la perfection par la solidité de leur documentation, la clarté de l'exposé et la sobriété pathétique du récit.

Frédéric MASSON (1847-1923), qui a amassé avec une inlassable patience d'innombrables documents sur Napoléon et les a mis en œuvre avec un enthousiasme vivant et pittoresque (*Napoléon et sa famille*, 1896-1919, etc.).

Alfred BAUDRILLART (né en 1859 ; recteur de l'Université catholique de Paris), qui a étudié des problèmes d'histoire politique (*Philippe V et la cour de France*, 1890-1900) et d'histoire religieuse (*Quatre cents ans de Concordat*, 1905, etc.).

Il serait difficile d'épuiser la liste des très bons ouvrages qui honorent l'école historique française. Rappelons parmi les historiens du moyen âge :

Charles-Victor LANGLOIS (*le Règne de Philippe III le Hardi*, 1897, et de pittoresques études sur la société française au moyen âge, etc...) ; F. LOT (nombreuses et importantes études sur les Mérovingiens et premiers Carolingiens, les chansons de geste et chroniques, etc...) ; A. MOLINIER (études sur l'administration féodale) ; G. BLOCH (études sur la Gaule) ; Ch. PFISTER, KLEINCLAUSZ (études sur les Mérovingiens et Carolingiens) ; PETIT-DUTAILLIS (études sur la vie et le règne de Louis VIII) ; COVILLE (études sur les premiers Valois et la guerre de Cent ans) ; M^{sr} DUCHESNE (études sur l'histoire ancienne de l'Église, 1907-1911) ; IMBART DE LA TOUR (études sur *les Origines religieuses de la France*, et celles de la Réforme).

Parmi les historiens des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles :

É. GEBHART (études sur la Renaissance italienne) ; H. LEMONNIER ; MARIEJOL ; L. FEBVRE (études sur le xvi^e siècle) ;

G. PAGÈS (*le Grand Électeur et Louis XIV*) ; L. BATTIFOL, qui a publié un grand nombre d'études très précises et très vivantes sur le règne de Louis XIII ; H. CARRÉ (études sur les règnes de Louis XV et Louis XVI) ; le duc DE BROGLIE (études sur le « secret du roi » et sur Frédéric II) ; D'AVENEL (études sur Richelieu) ; J. DURENG (études sur *le Duc de Bourbon et l'alliance anglaise*) ; P. DE SÉGUR (études sur le maréchal de Luxembourg).

Parmi les historiens de la Révolution et de l'Empire :

A. MATHIEZ, qui a fondé les *Annales révolutionnaires*, renouvelé ou tenté de renouveler par de nombreux et importants ouvrages bien des jugements traditionnels sur la Révolution (*les Origines des cultes révolutionnaires*, 1904 ; *Études robespierristes*, 1917-1919, etc.) ; Ph. SAGNAC (*la Législation civile de la Révolution*, 1898 ; *la Chute de la royauté*, 1909, etc...) ; R. GUYOT (*le Directoire et la paix de l'Europe*, 1911, etc...) ; P. DE LA GORCE (*Histoire religieuse de la Révolution*, 1909, etc.) ; LANZAC DE LABORIE (études sur Paris sous Napoléon) ; G. PARISSET (études sur la Révolution et l'Empire) ; A. VANDAL (études sur Bonaparte).

Parmi les historiens du XIX^e siècle :

Élie HALÉVY (études sur l'Angleterre) ; Émile BOUTMY (études sur la vie politique de l'Angleterre et des États-Unis) ; Ernest DAUDET (études sur l'Émigration et la Restauration) ; DEBIDOUR (*Histoire diplomatique de l'Europe*) ; THUREAU-DANGIN (*Histoire de la monarchie de Juillet*) ; CHARLÉTY (études sur la monarchie de Juillet, etc...) ; Georges GOYAU (sur l'Allemagne religieuse) ; etc.

Certains historiens se sont spécialisés dans l'histoire économique et financière. Quelles que soient les imperfections d'une œuvre trop vaste, il faut savoir gré à LEVASSEUR d'avoir tenté méthodiquement, depuis 1867 jusqu'à 1912, de vastes histoires des classes ouvrières et de l'industrie, de la population et du commerce ; à H. BAUDRILLART d'avoir exposé une histoire générale des populations agricoles (1885-1893) ; au vicomte D'AVENEL d'avoir réuni toutes sortes de documents précieux sur les prix et les conditions pratiques de la vie (*Histoire économique de la propriété*, 1897-1899, etc.). Les maîtres de ces études semblent bien être aujourd'hui : H. HAUSER qui, tout en

poursuivant des travaux sur le xvi^e siècle et la Réforme, a étudié *les Ouvriers du temps passé* (1899), *les Travailleurs et marchands de l'ancienne France* (1900). M. MARION, qui a publié de très importants travaux sur les finances (*Histoire financière de la France depuis 1715*) et les institutions (*Dictionnaire des institutions de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles, etc...*).

Parmi les historiens de l'histoire européenne, citons les travaux d'Ed. JORDAN sur l'Italie du moyen âge, de A. RAMBAUD sur la domination française en Allemagne et sur la Russie (il a également publié une excellente histoire scolaire de la civilisation française); d'A. VANDAL sur la question d'Orient d'EISENMANN sur l'Europe centrale.

Il faut mettre à part les historiens qui ont cherché l'intérêt de l'histoire dans le pittoresque des anecdotes et le pathétique des drames vécus. Ils ont choisi, dans le passé, des romans vrais. On a pu leur reprocher d'avoir parfois sacrifié au roman et donné à la vérité, sinon quelques entorses, du moins quelques arrangements qui font songer à l'« optique théâtrale » plus qu'à la vérité nue. Nous ne citerons que ceux qui ont vraiment la curiosité du document, l'habitude des enquêtes méthodiques et dont l'œuvre a une valeur historique en même temps qu'un vif agrément littéraire : FUNCK-BRENTANO (*le Drame des poisons*, 1900; *l'Affaire du collier*, 1901; *Mandrin*, 1908, etc...); G. LENOTRE (le plus discuté de ces érudits; *Paris révolutionnaire, Vieilles maisons, Vieux papiers*, 1900-1923); le Dr A. CABANÈS, qui s'est spécialisé dans les enquêtes médicales sur les grands hommes de la politique et de la littérature (*le Cabinet secret de l'histoire*, 1895-1900, etc.).

Pour les travaux historiques de P. de Nolhac, voir p. 231; L. Barthou, p. 234.

Les méthodes des études géographiques ont été entièrement renouvelées. Au lieu d'être une science descriptive et statistique encombrée d'interminables nomenclatures, la géographie est devenue une science explicative qui tente non seulement de décrire la terre, mais de montrer comment la terre a, en même temps, façonné l'homme et été façonnée par lui. Les maîtres de cette géographie humaine et vivante ont d'abord été : VIDAL-LABLACHE, GALLOIS; puis ceux qui sont à quelque titre leurs

disciples : DE MARTONNE, DEMANGEON, J. BRUNHES, R. BLANCHARD, etc.

LA PHILOSOPHIE

Les études philosophiques contemporaines se sont dissociées. Pendant longtemps toute philosophie a tendu vers un système, vers une explication de l'être humain, de sa destinée et de l'univers ; presque toutes les études de psychologie, de morale, conduisaient à une métaphysique. Il y a toujours des métaphysiciens. On convient même, volontiers, de réserver le nom de philosophie à toute étude qui conduit à une explication du monde, qui s'efforce vers l'absolu. Mais beaucoup de philosophes s'accordent en même temps pour affirmer que les anciennes divisions de la philosophie, psychologie, morale, logique, esthétique, etc..., peuvent former des sciences indépendantes ; ceux qui les cultivent ont le droit, sans se condamner à l'impuissance, de renoncer à toute ambition métaphysique. La physique a poursuivi des progrès sans savoir ce qu'était, dans son essence, la matière et même sans se le demander ; la biologie ignore tout du principe de la vie. De même le psychologue peut étudier les faits de la psychologie sans se demander quelle est l'essence de la pensée ; le moraliste, les formes de la morale sans rechercher les principes métaphysiques de la morale, etc. Il y a donc lieu de distinguer, parmi les philosophes contemporains, ceux qui ont organisé des philosophies générales ou tendent vers cette organisation, et ceux qui ont cultivé, comme sciences particulières, la psychologie, la sociologie, l'esthétique.'

La philosophie générale. — Le principe de ces philosophies générales a été clairement exposé par L. BRUNSCHWIG, dans deux de ses ouvrages : *Introduction à la vie de l'esprit* (1900) ; *l'Idéalisme contemporain* (1905). Expliquer le monde, c'est supposer que la pensée est une force capable d'expliquer (en un sens, « le monde est plus petit que notre pensée »), et que cette force est indépendante et stable ; sans quoi il faudrait expliquer l'univers par ce dont la pensée dépend. Nous avons déjà étudié

(dans nos chapitres I et II de la 1^{re} partie) les batailles philosophiques qui s'étaient livrées pour savoir quelle était la valeur et quelles devaient être les ambitions de la pensée humaine. Nous avons résumé les systèmes de Taine, Boutroux, Bergson, H. Poincaré, etc... Mais il convient de ne pas oublier un certain nombre de philosophes de talent qui ont fait effort pour aboutir à des vues générales sur la vie de l'esprit, sa nature et sa destinée :

LÉON BRUNSCHWIG, qui outre les ouvrages cités, a publié : *les Étapes de la pensée mathématique* (1912) ; *l'Expérience humaine et la causalité physique* (1921), etc.

É. MEYERSON, dont l'important ouvrage : *Identité et réalité*, a tenté de montrer que toute explication humaine tendait à établir entre les phénomènes des identités qui sont en partie des conventions de l'esprit, en partie la réalité du monde.

F. LE DANTEC (1869-1917), qui a publié d'importants travaux sur la physiologie, mais qui a poursuivi toute sa vie avec une âpre et pathétique inquiétude une explication du monde. Il y a mis une logique subtile et impérieuse. Il aboutit à des conclusions matérialistes et sceptiques. Les formes de la vie s'expliquent par l'évolution, et l'évolution par la simple nécessité, pour les colloïdes qui constituent la matière vivante, de se mettre en équilibre chimique avec le milieu qui change. Il y a pourtant chez ce sceptique une sorte d'idéalisme latent et tourmenté (*les Influences ancestrales ; la Lutte universelle ; l'Athéisme ; — Philosophie du XIX^e siècle*, etc.).

Jules SAGERET, qui est un rationaliste sceptique et qui a appliqué une culture scientifique étendue et une logique à la fois subtile et vigoureuse à démêler les conventions, illogismes et erreurs de la vie sociale et des systèmes philosophiques (*le Système du monde des Chaldéens à Newton ; Philosophie de la guerre et de la paix ; la Vague mystique*, etc.). J. Sageret a également publié de très pénétrants romans d'analyse (*Paul le Nomade ; l'Amour menteur*, etc.).

Signalons enfin les philosophes catholiques qui ont le plus contribué au développement vigoureux d'une école qui s'efforce de montrer l'harmonie des dogmes et des enseignements de

l'Église avec la constitution profonde de notre pensée : le P. LABERTHONNIÈRE, Maurice BLONDEL, et parmi ceux qui sont plus jeunes et plus indépendants : J. MARITAIN.

Histoire de la philosophie. — Joignons à ces œuvres de philosophie générale celles qui étudient l'histoire de la philosophie, c'est-à-dire des systèmes philosophiques. Quelques-unes de ces études historiques sont d'ailleurs des œuvres originales et puissantes :

V. BROCHARD (*les Sceptiques grecs*, 1887, etc.) ; O. HAMELIN (*Descartes, le Système d'Aristote*, 1920) ; V. DELBOS (*le Problème moral dans la philosophie de Spinoza*, 1893 ; *le Spinozisme*, 1913, etc.) ; L. LÉVY-BRUHL (*l'Allemagne depuis Leibnitz*, 1890 ; *la Philosophie d'A. Comte*, 1900) ; G. SÉAILLES (*la Philosophie de Ch. Renouvier*, 1905, etc.) ; GILSON (travaux sur la philosophie scolastique et Descartes).

On peut joindre à ces philosophes des moralistes qui, sans rechercher les principes, ont enseigné des morales pratiques : Charles WAGNER (*la Vie simple*, 1895 ; *Pour apprendre à vivre*, 1910) ; Paul GAULTIER (*les Grands Problèmes*, 1911 ; *les Maladies sociales*, 1913, etc.).

La psychologie ; la pédagogie. — Les tendances de la psychologie contemporaine ont été clairement exposées par G. DUMAS dans le très important *Traité de psychologie* publié sous sa direction (1923). C'est une psychologie « scientifique », mais fort différente de la conception de Taine et de celle que nous avons exposée dans notre chapitre sur l'« Avenir de la science ». Un bon tiers du *Traité* est consacré à des études strictement techniques de biologie, de physiologie. Mais les auteurs ne cherchent jamais à édifier un système mécaniste de la vie mentale. Des tentatives ont été faites (surtout en Allemagne ; et en France, par exemple, par G. BOHN : *la Naissance de l'intelligence*, 1909, etc.) pour constituer une psychologie avec les seules méthodes des sciences expérimentales, sans faire appel à l'observation intérieure qui n'est pas susceptible de mesure, ni de contrôle objectif. Le *Traité* de G. Dumas renonce à l'illusion de cette psychologie calquée sur une physique ou une chimie. Il fait une grande place à l'observation intérieure. G. Dumas constate d'ailleurs que ses collaborateurs tendent, plus ou moins, vers trois concep-

tions de la psychologie : une psychologie rationaliste, analogue à celle de Renouvier et qui mène à l'idéalisme dont nous avons parlé ; il y a dans l'âme un principe rationnel permanent, indépendant de l'univers matériel et qui lui est supérieur ; — une psychologie associationniste pour qui les formes supérieures de la pensée ne sont que les combinaisons complexes des formes inférieures, des sensations voisines de la matière ou qui se confondent avec elle. Cet associationnisme rudimentaire, qui est celui de Taine, a été abandonné et remplacé par un « associationnisme systématique », dynamique, dont l'exposé le plus vigoureux a été donné par PAULHAN (*l'Activité mentale*, 1899). Les éléments de la pensée ne s'associent pas passivement, mécaniquement. Ils obéissent à des sortes de forces créatrices qui suscitent des éléments analogues, écartent les éléments nuisibles. Une doctrine semblable a été développée dans les ouvrages de Pierre JANET (*l'Automatisme psychologique*, 1889, etc...). De plus en plus la psychologie remplace le principe d'association passive d'images, par celui de direction, de tendances. — Enfin beaucoup de psychologues font appel à l'intuition bergsonienne qui cherche à expliquer l'esprit en débarrassant la psychologie des habitudes et du langage trompeur de la réflexion scientifique et en rendant à la pensée son caractère propre : un mouvement, un progrès continu et indivisible.

Pour donner un tableau des psychologues contemporains, il suffit à peu près de rappeler les collaborateurs du *Traité* :

RABAUD a étudié l'homme dans la série animale ; LAPICQUE, le poids du cerveau et l'intelligence ; J.-P. LANGLOIS, qui fut un savant remarquable, le système nerveux, anatomie et physiologie générales ; A. TOURNAY, le même système, anatomie et physiologie spéciale ; H. WALLON, le problème biologique de la vie, la conscience et la vie subconsciente (a publié : *le Délire chronique à base d'interprétation*, 1908) ; L. BARAT (avec la collaboration de Dumas, Dugas, Meyerson), *les États affectifs*, *le Langage* (avec Ph. Chaslin), *les Images* ; G. DUMAS, les associations sensitivo-motrices, l'orientation et l'équilibre (avec Ed. Claparède), l'expression des émotions, le rire et les larmes, l'association des idées (avec Dagnan et Delacroix), les sentiments complexes (amour, sentiment social, etc. [avec G. Belot et G. Delacroix], l'interpsychologie (démonstration, persuasion, etc.), la pathologie mentale, etc. (a publié : *la Tristesse et la joie*, 1900 ;

le Sourire, psychologie et physiologie, 1906, etc...); H. PIÉRON, l'habitude et la mémoire, la psychologie zoologique (a publié : *le Problème physiologique du sommeil*, 1913; *Technique de psychologie expérimentale* [avec le Dr Toulouse, 1911], etc.); REVAULT D'ALLONNES, l'attention; Pierre JANET, la tension psychologique et ses oscillations; B. BOURDON, la perception; H. DELACROIX, les souvenirs, les opérations intellectuelles (a publié : *la Religion et la foi*, 1922; *le Langage et la pensée*, 1924, etc...); Ch. BLONDEL, les volitions, la personnalité; A. REY, l'invention artistique, scientifique, pratique (voir plus bas); G. POYER, la psychologie des caractères; F. CHALLAYE, la psychologie génétique (des âges) et ethnique; G. DAVY, la sociologie.

A ces travaux de psychologie on pourrait ajouter ceux de A. BINET sur *la Vie psychique des micro-organismes* et la pédagogie expérimentale; Ed. CLAPARÈDE (*Psychologie de l'enfant et pédagogie expérimentale*, etc., 1916); M. DE FLEURY (*le Corps et l'âme de l'enfant*, 1910, etc.; *les États dépressifs et la neurasthénie*, 1926); DUGAS (*la Mémoire et l'oubli*, 1917); les études du Dr TOULOUSE sur l'hygiène mentale et la folie, etc.

Les moralistes. — Citons parmi les moralistes qui ne sont pas à proprement parler des sociologues, les importants travaux de :

F. RAUH, *Essai sur le fondement métaphysique de la morale* (1890); *l'Expérience morale* (1903); etc.

R. THAMIN, *Éducation et positivisme*, 3^e éd. (1910); *Saint Ambroise et la morale chrétienne au IV^e siècle*.

P. LAPIE, *la Justice par l'État* (1899); *Logique de la volonté* (1902).

Les logiciens. — Ils continuent surtout à étudier les méthodes et la logique des sciences. Des études essentielles ont été publiées par :

A. LALANDE, *l'Idée directrice de la dissolution opposée à celle de l'évolution* (1898); travaux sur le *Langage philosophique* (1898 et suiv.).

A. REY, *la Théorie de la physique chez les physiciens contemporains* (1907); *la Philosophie moderne* (1908), etc.

La sociologie. — Nous avons déjà montré dans notre chapitre III de la 1^{re} partie quelle était la méthode essentielle de la sociologie française contemporaine. Au lieu de supposer qu'il y a dans la nature humaine des facultés et tendances que les diverses vies sociales modèlent différemment, elle admet que ces facultés, tendances, qu'elle appellera fonctions, sont créées par la vie sociale. C'est la société qui crée tout ce qui en nous n'est pas lié immédiatement aux sens (faim, soif, etc.) : sentiments de la famille, religieux, moraux. Aux sociologues que nous avons déjà étudiés (G. Tarde, E. Dürkheim, Lévy-Brühl), ajoutons : C. BOUGLÉ, qui a publié d'intéressantes études de sociologie comparée et de sociologie politique (*les Idées égalitaires*, 1900 ; *Essai sur le régime des castes*, 1908, etc.) ; P. FAUCONNET, auteur d'ouvrages pénétrants de sociologie morale et pédagogique (*la Responsabilité*, 1920, etc.) ; le Dr Gustave LE BON, esprit sagace et vigoureux qui, en dehors de ses travaux scientifiques, s'est attaché à montrer l'importance des impulsions irrationnelles dans la vie sociale (*la Psychologie des foules*, 1905, etc.) ; Albert BAYET, qui a publié une étude capitale sur *le Suicide et la morale* (1922) aussi puissante par l'étendue de son information que par la nouveauté de la méthode et de ses conclusions ; Jules DE GAULTIER, philosophe fataliste qui a voulu étudier le « jeu du phénomène humain par la connaissance de quelques-unes des règles qui l'ordonnent ! » Études amères et ironiques (le spectacle est « comique » et « terrible ») mais originales, pénétrantes et qui ont trouvé de nombreux lecteurs (*De Kant à Nietzsche*, 1900 ; *les Raisons de l'idéalisme*, 1906 ; *le Bovarysme*, etc.).



CONCLUSION

Tels sont, semble-t-il, les traits dominants de la littérature d'hier et de celle d'aujourd'hui. Nous n'essaierons pas de prévoir la littérature de demain. Il suffit de relire les enquêtes littéraires conduites depuis vingt-cinq ans pour se convaincre que ni le passé, ni le présent ne peuvent faire prévoir l'avenir. Jamais d'ailleurs la littérature ne semble avoir été plus complexe. En fait d'écoles, il n'y a plus guère que des poussières d'écoles, des cénacles étroits. Puis, les meilleurs des écrivains vivent en dehors de ces cénacles. En même temps, toutes sortes de choses tendent à accuser les différences, à diviser les écrivains plus qu'à les unir. La mode n'est plus à l'indulgence, au scepticisme, à l'égoïsme courtois. Elle est à l'audace, à la violence, à l'insolence. Tout débutant assure qu'il a du génie. Cent hommes de lettres qui défendent une conviction, sincère ou apparente, attestent que tous ceux qui ne pensent pas comme eux sont des mal-fauteurs ou des imbéciles. Une réclame insolente, commercialement organisée, fait de la littérature une suite d'« affaires » bien ou mal lancées, comme l'élevage du renard argenté ou les mines d'Eldorado. Les temps, qui furent toujours durs pour les écrivains, le sont devenus plus encore. Sans doute, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly renonceraient-ils à vivre de bohème parce qu'ils seraient assurés de mourir de faim, à bref délai. Pour vivre, même avec simplicité, les meilleurs écrivains se résignent au journalisme. Journaux quotidiens et revues font une consommation vorace d'articles et de chroniques. Les gens de lettres qui les rédigent y usent trop souvent le temps qu'ils pourraient consacrer à quelque grande œuvre. Ainsi tout semble tomber dans l'outrance, la hâte, la dispersion, les combinaisons louches.

Ce ne sont pas seulement des apparences. Il y a vraiment des réalités fâcheuses ou puériles. Il est bon de les dénoncer. Mais les réalités profondes sont meilleures que les apparences. Ces apparences sont de tous les temps. Les « Jeune France » buvaient le punch dans un crâne et se livraient ou affectaient de se livrer à des orgies « démoniaques ». Flaubert n'était pas plus tendre pour les « bourgeois » que nos jeunes polémistes pour leurs adversaires. Balzac ou Victor Hugo, en affectant de mépriser la réclame, l'organisaient fort

savamment. De tout cela la véritable littérature et l'art se sont toujours tirés à leur honneur.

Or, on a le goût des lettres et du beau. Il y a très souvent, dans les recherches que nous avons signalées, une grande sincérité. En littérature et en art, répéter c'est bientôt copier, et copier c'est tuer l'art et la littérature. Il faut que le goût et la pensée se renouvellent, sous peine de n'être plus qu'une habitude et une paresse. Il n'y a pas de vie intellectuelle ou morale sans effort de création, et de découverte, sans risque. Notre jeune littérature ne craint pas l'effort, et veut courir son risque. C'est la marque même de sa vitalité.

Elle reste en même temps beaucoup plus attachée qu'il ne semble à de fortes et saines traditions des lettres françaises. Dès qu'on voyage à l'étranger ou dans les lettres étrangères, on est frappé de voir avec quelle violence l'opinion cultivée y saisit, pour les pousser à l'extrême et pour les oublier bientôt, des systèmes, des métaphysiques qui prétendent renouveler la face du monde, de la vie sociale, de la science, de l'art. En France ces systèmes pénètrent ; des systèmes analogues se construisent. Mais une opinion moyenne se forme très vite qui les limite et les assagit. Tout semble soumis à un contrôle, à une mesure. Et tout tend, en définitive, plus qu'ailleurs, vers deux qualités essentielles, la clarté et l'art. Qualités dont la tyrannie est parfois dangereuse, auxquelles beaucoup d'écrivains et de philosophes refusent de sacrifier les complexités de la vérité profonde ; mais qualités auxquelles on semble ne renoncer qu'avec une nostalgie. Pour un écrivain de talent dont l'œuvre est vraiment obscure, dix écrivains qui n'ont pas moins de talent sont parfaitement clairs. Pour un écrivain ou un penseur intelligent qui semble tenir l'art pour un artifice, vingt autres, aussi judicieux, semblent n'étudier la vie et la pensée que pour en donner, par le choix et la transposition, une expression harmonieuse. Jamais même, semble-t-il, le roman, le théâtre, la poésie française, l'histoire ou la critique n'ont cherché aussi nettement de la brièveté, de la simplicité, cette beauté qui naît de l'aisance dans la force, de la grâce dans le naturel. Sous les tourbillons et les remous de surface, on sent le mouvement des courants antiques et profonds.



INDEX ALPHABÉTIQUE

	Pages		Pages
ACKERMANN (M ^{me})....	192	BAUMANN	87
ADAM (P.).....	73	BAZIN	130
AICARD	215	BEAUNIER	160
AJALBERT	139	BECCUE	28
ALAIN.....	164	BÉDIER..... 226, 236,	237
ALBALAT	163	BELLAIGUE	163
ALEXIS (P.)	19	BELLESSERT	161
ALPHANDÉRY	240	BELOT	249
AMIEL	164	BENDA	141
AMIEL (Denys).....	156	BENEDITE	235
ANDLER	234	BENJAMIN	219
ANET	141	BENOIT (P.)	204
ANGELLIER	192	BÉRAUD..... 145,	163
ANNUNZIO (D').....	92	BERGERAT	202
ANTOINE	32	BERGSON..... 38, 92,	107
APOLLINAIRE.....	118	BERNANOS	87
ARBELET..... 230,	234	BERNARD (Claude)....	11
ARBOIS DE JUBAIN-		BERNARD (Jean-Jacques)	156
VILLE (D').....	239	BERNARD (Jean-Marc)..	197
ARÈNE	216	BERNARD (Tristan)....	211
ARNOUX (A).....	216	BERNSTEIN	34
ASSÉZAT	230	BERR (G.).....	220
AUDOUX (M ^{me} M.)....	144	BERRET..... 230,	233
AULARD	242	BERT (P.).....	14
AVENEL (D')	244	BERTAUX.....	235
		BERTHELOT	12
BACHELIN	142	BERTHEROY (M ^{me} J.)...	139
BAILLY..... 163,	183	BERTRAND (L.).....	129
BAINVILLE.....	241	BIDOU	162
BALDENSBERGER.....	234	BILLY	145
BARAT	249	BINET.....	250
BARBEY D'AUREVILLY..	64	BINET-VALMER	142
BARBUSSE.....	27	BIRABEAU	216
BARCKHAUSEN	232	BISSON	220
BARRÈS..... 69,	80	BIZET (R.).....	216
BARTHOU	234	BJØERNSTERN BJØERN-	
BASHKIRTSEFF (Marie)..	164	SON	92, 93
BATAILLE.....	99	BLANCHARD.....	246
BATTIFOL	244	BLANCHE	163
BAUDELAIRE	44	BLASCO IBAÑEZ..... 92,	205
BAUDRILLART (M ^{gr})	243	BLOCH (G.)..... 239,	243
BAUDRILLART (H.)....	244	BLOCH (J.-R.).....	207
BAUER	163	BLONDEL (C.-H.).....	250

BLONDEL (M.).....	248	CAPUS	217
BOHN	248	CARCO	188
BOIS (J.)	206	CARCOPINO	239
BOISLILLE (DE)	230	CARRÉ	244
BOISSARD.....	163	CAZAMIAN	234
BOISSIER	239	CÉ (C.).....	147
BONNARD.....	197	CÉARD (H.).....	19
BONNEROT	9	CENDRARS	119
BORDEAUX..... 64, 80, 130		CESTRE	234
BORNIER (DE)	202	CHADOURNE	145
BOSCHOT	235	CHALLAYE	250
BOUCHÉ-LECLERCQ.....	239	CHAMARD..... 230, 231	
BOUCHOR	194	CHAMPION	230
BOUGLÉ	251	CHANTAVOINE	235
BOULENGER (J.).....	163	CHARCOT..... 13, 91	
BOULENGER (M.).....	142	CHARDONNE	146
BOURDET	156	CHARLÉTY	244
BOURDON.....	250	CHASLIN.....	249
BOURGEOIS (E.)	242	CHATEAUBRIANT (A. DE). 187	
BOURGES (E.)	206	CHATRIAN	203
BOURGET..... 34, 79		CHENEVIÈRE	146
BOURGUET	239	CHÉRAU	132
BOUTET	142	CHERBULIEZ	128
BOUTMY	244	CHINARD.....	233
BOUTROUX (E.).....	37	CHUQUET	243
BOUTROUX (P.).....	230	CLADEL	26
BOUVIER (B.).....	232	CLAPARÈDE..... 249, 250	
BOYLESVE	127	CLARETIE.....	138
BRAUNSVICG	9	CLAUDEL	103
BREMOND..... 69, 232		CLERMONT	142
BRIEUX	225	COCTEAU.....	119
BRISSON (A.).....	160	CODET	144
BRISSON (P.).....	163	CŒUROY	235
BROCHARD	248	COHEN (G.).....	231
BROGLIE (DE).....	244	COHEN (R.).....	239
BRULAT	141	COLETTE (M ^{me})	176
BRUNETIÈRE	75	CONRAD	205
BRUNHES	246	COOLUS	154
BRUNOT	228	COPEAU.....	190
BRUNSVICG. 230, 246, 247		COPPÉE	202
CABANÈS	245	CORBIÈRE	60
CAGNAT	239	CORDAY	139
CAILLAVET (DE).....	210	CORTHIS (M ^{me} A.).....	146
CAILLAVET (M ^{me} Ar-		COURAJOD	239
man DE).....	123	COURBAUD.....	239
CALLIAS (Nina DE).....	123	COURTELIN.....	213
		COVILLE	243

CRÉMIEUX (B.).....	163	DU PLESSYS.....	193
CROISSET (A.).....	239	DUPUY (E.)	233
CROISSET (M.).....	239	DURENG.....	244
CROISSET (Fr. DE).....	155	DURKHEIM	14, 75
CUREL (DE).....	223	DURUY.....	239
CURWOOD	205	DUVERNOIS	133
DAGNAN.....	249	EEKHOUD	27
DALMEYDA	239	EISENMANN	245
DARWIN.....	II, 14	ELDER (M.)	27
DAUDET (A.).....	123	ELSKAMP	60
DAUDET (E.).....	244	ENLART	239
DAUDET (L.).....	139	ERCKMANN	203
DAUZAT	235	ERNOUÏ	239
DAVY	250	ESCHOLIER	217
DEBIDOUR	244	ESPARBÈS (D').....	207
DELACROIX.....	249, 250	ESTAUNIÉ	94
DELARUE-MARDRUS....	142	ESTÈVE	234
DELBOS.....	248		
DELORME.....	219	FABIÉ.....	193
DELPIT (Louise).....	9	FABRE (E.).....	154
DELTEIL	189	FABRE (F.)	138
DEMANGEON	246	FABRE (L.)	27
DERÈME.....	217	FAGUET	157
DERENNES.....	216	FARAL	230
DESCAVES.....	25	FARRÈRE	185
DESCHAMPS	160	FAUCHOIS	203
DESCHARMES.....	234	FAUCONNET.....	251
DES GACHONS	140	FEBVRE	243
DESPAX (E.)	197	FEYDEAU.....	220
DONNAY	150	FLEG	62
DORCHAIN	192	FLERS (DE)	210
DORGELÈS	146	FLEURY (R. A.)	194
DOSTOÏEWSKY.....	92	FLEURY (M. DE).....	250
DOUMIC.....	159, 162	FOCILLON	235
DUBECH	163	FOGAZZARO.....	92
DUCASSE.....	118	FONTAINAS	61, 163
DUCHESNE.....	243	FORT (P.)	59
DUFOUR	233	FOUCHÉ-DELBOSQ	234
DUGAS	249, 250	FOUGÈRES	239
DUHAMEL	96	FOULET.....	230
DUJARDIN	60	FOURNIER	146
DILLUN	190	FRANC-NOHAIN.....	219
DUMAS (G.).....	248, 249	FRANCE (A.)	172
DUMESNIL	234	FRANÇOIS (A.)	233
DUMONT-WILDEN.....	161	FRAPIÉ	140
DUMUR	143	FRAPPA	146

FREUD	91	GUIGNEBERT	240
FRONDAIE	155	GUILLAUMIN	143
FUNCK-BRENTANO	245	GUINON	154
FUSTEL DE COULANGES	236	GUITRY	219
		GUY	231
GAFFIOT	239	GUYOT (Ed.)	234
GAIFFE	233	GUYOT (R.)	244
GALLOIS	245	GYP	138
GALZY (Jeanne)	147		
GANDILLOT	220	HALÉVY (E.)	244
GANTILLON	191	HALÉVY (L.)	138
GASQUET	194	HALLAYS	160
GAULTIER (J. DE)	251	HALPHEN	235
GAULTIER (P.)	248	HAMELIN	37, 248
GAUMENT	147	HAMP	27
GAVAULT	218	HANOTAUX	241
GEBHART	243	HARAUCOURT	139
GEFFROY	79	HARRY (Myriam)	207
GÉMIER	190	HAUMANT	234
GENEVOIX	187	HAUSER	244
GÉNIAUX	143	HAUTECŒUR	235
GÉRALDY	153	HAUVETTE	234
GHÉON	87	HAZARD	234
GHIL	57	HÉMON	205
GIDE	94, 95	HENNEQUIN	220
GILKIN	193	HENNIQUE	19
GILLET	163	HENRIOT	146, 162
GILLIÉRON	235	HEREDIA	166
GILSON	248	HERMANT	132
GIRAUD (V.)	69, 162, 233	HÉROLD	61
GIRAUDOUX	115	HERRIOT	233
GLOTZ	239	HERVIEU	222
GOBINEAU	85	HIRSCH	140
GODET	233	HOLLEAUX	239
GËLZER	239	HOURTICQ	235
GONCOURT	25	HOUSSAYE	243
GORKI	92	HOUVILLE (M ^{me} G. D')	186
GOURMONT (J. DE)	53, 163	HUGUET	235
GOURMONT (R. DE)	42	HUYSMANS	23, 80
GOYAU	244		
GRANDMOUGIN	193	IBSEN	92, 93
GREEN	148	IMBART DE LA TOUR	243
GREGH	82, 194		
GSELL	239	JALOUX	163, 186
GUENNE	163	JAMMES	59
GUÉRIN (Ch.)	195	JANET (P.)	91, 249, 250
GUICHES	154	JARRY	220

JEANROY	230	LA SIZERANNE (DE)	163
JOLINON	147	LÉAUTAUD	9
JORDAN	245	LEBLANC (M.)	205
JOUGUET	239	LEBLOND (A.)	144
JOUVET	190	LEBLOND (M.)	144
JULLIAN	242	LE BLOND (M.)	82
JULLIEN (J.)	32	LE BON	251
		LE BRETON	161
KAHN (G.)	57	LE CARDONNEL	88
KESSEL	147	LECOMTE	140
KIPLING	205	LECONTE (S.-Ch.)	193
KISTEMAECKERS	203	LE DANTEC	247
KLEINCLAUSZ	243	LEFÈVRE	112, 162
KLINGSOR	62	LEFRANC	230, 231
KOROLENKO	92	LE GOFFIC	9, 140
KOUPRINE	92	LEGOUIS	234
		LEMAITRE	41
LABERTHONNIÈRE	248	LEMONNIER (C.)	27
LABRIOLLE (DE)	239	LEMONNIER (H.) ...	235, 243
LACHÈVRE	230	LENÉRU (Marie)	226
LACRETELLE (DE)	136	LENORMAND	102
LAFAGE	217	LENOTRE	245
LAFENESTRE	163	LEROUX	205
LAFON	147	LE ROY	138
LAFORGUE	55	LEVAILLANT	197
LA FOUCHARDIÈRE	216	LEVASSEUR	244
LA GORCE (DE)	244	LÉVI (S.)	239
LAHOR	192	LÉVY-BRUHL	248
LALANDE	250	LICHTENBERGER (A.) ..	140
LA LAURENCIE (DE)	235	LICHTENBERGER (H.) ..	234
LALOY	235	LOISEAU	234
LAMANDÉ	198	LOISY	240
LANDORMY	235	LONDON	205
LANGLOIS (Ch.-V.)	243	LORRAIN (J.)	26
LANGLOIS (J.-P.)	249	LOT	243
LANSON	226, 230	LOTH	239
LANZAC DE LABORIE ...	244	LOTI	66
LAPICQUE	249	LOUYS	180
LAPIE	250	LOYNES (M ^{me} DE)	123
LARROUMET	159	LUCHAIRE	242
LARROUY	148	LUGNÉ-POÉ	92
LASSERRE	77		
LAUMONIER	230, 231	MACHARD	27
LAUWICK	216	MAC ORLAN	182
LA VAISSIÈRE	9	MADELEINE	194
LAVEDAN	208	MADÉLIN	241
LAVISSE	242	MAETERLINCK	97

MAGNE	231	MIRBEAU.....	24, 33
MAGRE	195	MOCKEL.....	60, 82
MAINDRON.....	184	MOLINIER (A.)	243
MALE	235	MOLINIER (E.).....	239
MALLARMÉ	108	MONCEAUX	239
MARBO (Camille)	135	MONOD (G.)	242
MARGUERITTE (P.).....	129	MONTFORT	9, 82, 143
MARGUERITTE (V.)	129	MONThERLANT	189
MARIEJOL	243	MORAND (P.)	188
MARION	245	MORÉAS	168
MARLOW	61	MORET	239
MARITAIN	248	MORICE	194
MARSAN (J.).. 28, 230,	232	MOSELLY	141
MARTIN DU GARD (M.) .	163	MUHLFELD.....	129
MARTIN DU GARD (R.) .	136		
MARTINENCHE	234	NATANSON.....	156
MARTINO. 15, 28, 45, 50,	108,	NÉPOTY	155
	230, 234	NEVEUX.....	141
MARTONNE (DE)	246	NIGOND	155
MARX	226	NION (DE)	139
MASPERO	239	NOAILLES (M ^{me} DE)	196
MASSON (F.)	243	NOLHAC (DE)	231
MASSON (Paul-Marie)...	235	NOLLY	144
MASSON (Pierre-Maurice)	233	NORMAND (J.)	218
MATHIEZ	244	NOUVEAU (G.)	60
MAUCLAIR	140	NOZIÈRE	155
MAUPASSANT	20		
MAURIAC	135	OBEY	147, 156
MAUROIS	147		
MAURRAS	85	PAGÈS	244
MAZON	239	PANAIT ISTRATI	207
MEILLET	235	PARIS (G.)	237
MENDÈS	202	PARISSET.....	244
MERCIER	196	PARODI (A.)	202
MÉRÉ	203	PARODI (D.)	89
MÉRIDIÉRIER	239	PASTEUR	12
MÉRIMÉE (E.)	234	PAULHAN.....	249
MÉRIMÉE (H.)	234	PAWLOWSKI	162
MERRILL (St.)	59	PAYEN	196
MÉTÉNIER	32	PÉGUY	86
MEYERSON	247	PÉRATÉ	235
MICHAUT	232	PERGAUD	143
MICHEL (A.)	235	PERNOT (H.)	234, 235
MIKHAEL	61	PÉROCHON	144
MILLE (P.)	214	PETIT DE JULLEVILLE..	231
MIOMANDRE (DE)	215	PETIT-DUTAILLIS	243
MIRANDE	220	PFISTER	243

PHILIPPE (Ch.-L.)	26	REY (A.)	250
PICARD (A.)	155	REYNIER	232
PICARD (Hélène)	196	RIBOT (Th.)	13, 91
PIÉRON	250	RICARD (M ^{me} DE)	123
PILON (Ed.)	161	RICHEPIN	28, 202
PIRANDELLO	103	RIGAL	231
PIRRO	235	RIMBAUD	48
PITOEFF	190	RIPERT	198
PITOEFF (M ^{me})	190	RITTER	232
PLAN (P.-P.)	233	RIVIÈRE	163
POINCARÉ (H.)	39	RIVOIRE	193
PORCHÉ	190	ROBERT (DE)	131
PORTO-RICHE (DE)	149	ROD	128
POTTIER	239	RODENBACH	58
POURRAT	145	ROLLAND (R.)	137
POUVILLON	138	ROLLINAT	28
POYER	250	ROMAINS (J.)	82, 219
PRAVIEL	144	ROSNY AINÉ	181
PRÉVOST (E.)	197	ROSNY JEUNE	181
PRÉVOST (M.)	126	ROSTAND (Ed.)	200
PROUST	116	ROSTAND (M.)	202
PROVINS	216	ROUGEMONT (DE)	65
PRUNIÈRES	235	ROUPNEL	144
PSICHARI	87	ROUQUETTE	206
PUECH	239	ROUSSELOT	235
QUILLARD	61	ROY	230
RABAUD	249	ROZ	163
RACHILDE (M ^{me}) ... 73,	162	RUCHON	55
RADIGUET	148	RUDLER	233
RAMBAUD	245	RYNER (Han)	188
RAMEAU	193	SAGERET	247
RAMUZ	187	SAGNAC	244
RAUH	250	SAINT-GEORGES DE BOU-	
RAYNAL	156	HÉLIER	82, 190
RÉAU	235	SALMON	118
REBELL	141	SAMAIN	170
RÉBELLIAU	232	SARCEY	158
REBOUX	144	SARDOU	199
RÉGNIER (DE) .. 53, 162,	180	SARMENT	191
REINACH (S.)	239	SAVIGNON	148
RENAN	12, 40	SAVOIR	219
RENARD (J.)	177	SCHLUMBERGER ... 145,	163
RETTÉ	61	SCHNEIDER (Ed.)	162
REVAL (M ^{me} G.)	145	SCHNEIDER (R.)	235
REVAULT D'ALLONNES.	250	SCHWOB	62
		SÉAILLES	248

SÉCHÉ (L.).....	233	TRARIEUX	154
SÉE (Ed.).....	155	TRAZ (DE)	146
SÉGUR (M ^{ls} DE).....	232	TREICH	211
SÉGUR (P. DE).....	244	T'SERSTEVENS (A.).....	148
SEIGNOBOS	242		
SEILLIÈRE.....	78, 87	VACARESCO (Hélène)...	194
SERBAN	66	VALÉRY	112
SIGNORET	62	VALÉRY-LARBAUD	142
SOREL (A.).....	241	VALLÈS	72
SOREL (G.).....	87	VALLOTON	143
SOUDAY.....	161, 162	VAN BEVER	9
SOUPAULT	119	VANDÉREM.....	141, 162
SPIESS	197	VAN LERBERGHE	62
SPIRE	61	VAUDOYER	147
SPOELBERCH DE LOVEN- JOUL.....	230	VEBER	219
STROWSKI	230, 232	VENDRYÈS.....	235
SUARÈS	164	VERHAEREN	82
SUDRE	230	VERLAINE	44
		VERRIER	234
TAINE.....	12, 74, 236	VIANEY.....	230
TARDE	14, 75	VICAIRE (Gabriel).....	192
TELLIER.....	197	VIDAL-LABLACHE.....	245
TERRACHET	235	VIELÉ-GRIFFIN	58
TEXTE	234	VILDRAC	191
THALASSO	32	VILLETARD	145
THAMIN	250	VILLEY	230, 231
THARAUD (Jean).....	184	VILLIERS DE L'ISLE- ADAM	65
THARAUD (Jérôme)	184	VIVIEN (Renée).....	196
THÉRIVE	148	VOGÜÉ (M. DE).....	92, 138
THEURIET	128	VOISINS (DE).....	189
THIBAUDET. 108, 112, 162,	163	VUILLERMOZ.....	162, 163
THIEME	9		
THOMAS	235	WAGNER (Ch.).....	248
THUREAU-DANGIN.....	244	WALLON (H.)	249
TIERSOT	235	WELLS	205
TINAN (DE)	143	WERTH	148
TINAYRE (Marcelle)....	134	WILMOTTE.....	231
TOLSTOI	92	WOLFF (P.)	154
TONNELAT	234		
TOULET	216	YVER (Colette)	144
TOULOUSE	250		
TOURNAY.....	249	ZAMACOIS	202
TOURNEUX	230	ZOLA	15
TOUTAIN	240	ZYROMSKI	161

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVERTISSEMENT	5

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉVOLUTION DES DOCTRINES ET DU GOUT

I. LE PRESTIGE DE LA SCIENCE VERS 1880.	11
Le roman naturaliste, p. 15. — Le groupe naturaliste, p. 18. — Le théâtre réaliste et naturaliste, p. 28. — Le roman de psychologie scientifique, p. 34.	
II. LA FAILLITE DE LA SCIENCE	37
La critique des philosophes, p. 37. — La critique des savants, p. 39. — La philosophie et la critique sceptiques, p. 40. — Le procès esthétique de l'intelligence; le symbolisme, p. 44. — La poésie symboliste, p. 50.	
III. LA SOCIÉTÉ CONTRE L'INDIVIDU.	64
Survivances et transformations du romantisme, p. 64. — La société contre l'individu, p. 73.	
IV. A LA RECHERCHE DES MONDES CACHÉS	89
Les influences étrangères, p. 92. — Le roman de la subconscience, p. 94. — Le théâtre, p. 97.	
V. DE LA RÉALITÉ APPARENTE A LA RÉALITÉ TRANSCENDANTE.	105

DEUXIÈME PARTIE

LES FORMES PERMANENTES DE LA PENSÉE ET DE L'ART

I. L'HUMANISME	122
Le roman humaniste, p. 123. — Le théâtre, p. 148. — La critique, p. 157.	
II. L'INTERPRÉTATION ARTISTIQUE DE LA VIE.	165
Les poètes, p. 166. — Les romanciers, p. 172. — Le théâtre, p. 190.	
III. LA LITTÉRATURE ROMANESQUE	199
Le théâtre, p. 199. — Le roman, p. 203.	
IV. LA LITTÉRATURE AIMABLE, JOYEUSE ET FANTAISISTE.	208
La comédie et le roman gais, p. 208. — La farce, p. 213.	

V. LA RAISON CRITIQUE	221
Le théâtre et le roman d'idées, p. 221. — La critique historique et la philologie, p. 226. — Les études historiques et la philologie ancienne, p. 235. — La philosophie, p. 246.	
CONCLUSION.	252

TABLE PAR GENRES LITTÉRAIRES

POÉSIE : p. 44, 82, 108, 118, 166, 191.
ROMAN : p. 15, 34, 64, 78, 87, 94, 115, 123, 172, 203, 208, 214.
THÉÂTRE : p. 28, 97, 148, 190, 199, 208, 217, 221.
CRITIQUE : p. 41, 75, 105, 157, 226.
HISTOIRE, PHILOGIE, etc... : p. 73, 226, 235.
PHILOSOPHIE : p. 38, 40, 73, 85, 90, 107, 246.



Date Due

APR 12 '62

FEB 24 '64

MAR 11 '64

NOV 12 '65

FEB 17 '66

OCT 3 '68

MAY 19 '69

MAY 16 '69

NOV 30 '71

NOV 11 '71

SEP 21 '72

NOV 27 '72



Mornet

Histoire de la littérature
et de la Contemporaines.

840.9

8867

840.9

8867

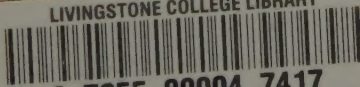
M828

Mornet

Histoire De La Litterature Et De La
Pensee Francaises contemporaines

LIVINGSTONE COLLEGE LIBRARY
SALISBURY, N. C.

LIVINGSTONE COLLEGE LIBRARY



055 00004 7417

